

Gebrochenes Schweigen. Körper, Gewalt und Erinnerung in der zimbabwischen Literatur der '90er Jahre

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae

(Dr. phil.)

eingereicht an

der Philosophischen Fakultät III

der Humboldt-Universität zu Berlin

von Stephanie Neumann

*03. Januar 1969, Berlin

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. Jürgen Mlynek

Dekanin der Philosophischen Fakultät III

Prof. Dr. Ingeborg Baldauf

Gutachterinnen: 1. Prof. Dr. Flora Veit-Wild

2. Prof. Dr. Liselotte Glage

eingereicht: 17. Juli 2002

Tag der mündlichen Prüfung: 30. September 2003

Danksagung	3
Einleitung	4
I. Die zimbabwische Nation und der Diskurs um den weiblichen Körper	19
1. Frauen und Krieg	24
a. Nehanda als Heldin und Nehanda als Person. Die Konstruktion des Spirit Mediums Ambuya Nehanda	29
b. Kämpferinnen in Literatur und Film. Das Bild der vermeintlichen Töchter Nehandas	56
2. Das Ringen um Land	82
a. Gender und die Identifizierung mit Land.	88
b. Grenzüberschreitungen. Das Zusammenspiel von Körper und Land	110
II. Körperkonzepte in der zimbabwischen Literatur	136
1. Politische Umbrüche und Gewalt in der Familie	144
a. Gewalt im Schatten sexueller Lust	147
b. Körper und Sexualität im familiären Diskurs	165
2. Der weibliche Körper als Schlachtfeld	186
a. Prostitution. Sex als Dienstleistung zwischen Stigma und Alltag	192
b. Vergewaltigung. Die verschwiegene Tat	212
III. Sprache und Erinnerung	237
1. Zur Frage der Darstellbarkeit von Gewalt	241
a. Erzählen über das Erzählen	245
b. Schweigen und Sprechen: Vergewaltigte, Kindsmörderinnen und tote Kinder	265
2. Befreiung, Erinnerung und Heilung	286
a. Gewalt der Sprache als Befreiung	292
b. Heilung durch Sprache. Der Körper als Erzählerin	308
Zusammenfassung	332
IV. Literaturliste	337
Primärliteratur	337
Sekundärliteratur	340
Filmographie	361

Danksagung

Ich danke der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) und dem Förderprogramm Frauenforschung der Senatsverwaltung für Arbeit, Berufliche Bildung und Frauen für die großzügige finanzielle Unterstützung. Insbesondere das im Rahmen des Graduiertenkollegs "Codierung von Gewalt im medialen Wandel" von der DFG gewährte Stipendium bildete die Grundlage, auf der die vorliegende Arbeit überhaupt entstehen konnte.

Für die Betreuung der Arbeit geht mein Dank an Prof. Dr. Flora Veit-Wild und Prof. Dr. Liselotte Glage. Beide haben stets konstruktive Kritik geübt. Sie haben sich Zeit genommen, die in der derzeitigen Mangelsituation an deutschen Universitäten eigentlich nicht zur Verfügung steht. Ebenso danke ich Dr. Christine Künzel und Dr. Marina Münkler für die interdisziplinären Gespräche, die die Fragestellung der Arbeit deutlich präzisierten. Für die Hilfe bei der Endredaktion danke ich meinem Vater Dr. Eberhard Neumann.

Mein besonderer Dank geht an die, für die es nach der Geburt meiner Tochter Johanna selbstverständlich war, daß ich auch weiterhin meinen Beruf ausübe. Am Graduiertenkolleg war dies neben Prof. Dr. Flora Veit-Wild vor allem Prof. Dr. Werner Röcke und die DFG selbst, die sich in ihrer Förderung vorbildlich auf die Lebensumstände junger Eltern einstellt. Doch ohne die Unterstützung meiner Eltern Roswitha und Dr. Eberhard sowie meiner Geschwister Julia, Dr. Sebastian und Veronika Neumann hätte ich die Arbeit nicht fertigstellen können. Sie lieben meine Tochter und waren nie müde, mit ihr zu spielen. Auf diese Weise ist mir und meinem Mann eine Zerreißprobe zwischen Kind und Schreibtisch erspart geblieben. Dafür danke ich ihnen von Herzen.

Ich danke meinen wundervollen Töchtern Johanna und Salome. Sie haben mein Leben sehr bereichert.

Mein größter Dank geht an meinen Mann Philipp Prein. Ohne ihn hätte ich nicht die Kraft gefunden, über all die Jahre an dem Projekt zu arbeiten. Ihm ist diese Arbeit gewidmet.

Einleitung

Die zimbabwische Literatur hat sich in den '90er Jahren sowohl inhaltlich als auch formal deutlich verändert. Kennzeichnend für diese Entwicklung sind insbesondere die Texte von Yvonne Vera. Sie ist eine in jeder Hinsicht herausragende Autorin. Die vorliegende Arbeit befaßt sich in erster Linie mit dieser Epoche. Eine Epoche, in der sich die zimbabwische Literatur mehr und mehr den Aspekten Gender und Gewalt zugewendet hat. Doch die zimbabwische Literatur ist bisher nicht umfassend unter dem Blickwinkel von Gender und Gewalt betrachtet worden.¹ Diese Lücke versucht die vorliegende Arbeit zu schließen. Thematisch fokussiert die Arbeit die Aspekte Gender, Nation und Erinnerung, wobei hier vor allem (weibliche) Körper und Gewalt sowie die Sprache, die zum Erzählen von Gewalterfahrung zur Verfügung steht, zentral sind. Die Frage nach der Darstellbarkeit von Gewalt und der Art und Weise, in der weibliche Körper in das Erzählen von Gewalt involviert sind, durchzieht die gesamte Arbeit. Hauptthese ist dabei, daß das Erzählen von Gewalt das Erzählen überhaupt in Frage stellt. Das Erzählen von Gewalt löste in der zimbabwischen Literatur eine Krise aus, die in der vermehrten Reflexion über die Form zum Ausdruck kommt. Auf diese Weise steht vielfach nicht das Gewaltereignis an sich, sondern die Frage nach der Darstellbarkeit im Mittelpunkt.

In den letzten Jahren hat die zimbabwische Literatur immer mehr an Bedeutung gewonnen. Dies gilt sowohl für den afrikanischen Kontext als auch im Hinblick auf die internationale Rezeption. Zimbabwische SchriftstellerInnen wurden mit einer ganzen Reihe von Preisen und Auszeichnungen geehrt. Auch die vielfachen Übersetzungen ihrer Texte sprechen für ein breites und weltweit stetig anwachsendes Publikum. Insbesondere in Nord- und Mitteleuropa ist das Interesse an zimbabwischer Literatur groß. Regelmäßig erhalten zimbabwische SchriftstellerInnen Einladungen zu Studienaufenthalten, Workshops und Lesereisen. Die Popularität zimbabwischer SchriftstellerInnen begründet sich sicherlich auch in der jährlich stattfindenden internationalen Buchmesse in Harare, die zwar

¹In Anlehnung an die anglo-amerikanische Diskussion wird hier der Begriff "gender" verwendet. Er bezeichnet das soziale Geschlecht und steht damit im Gegensatz zu dem Begriff "sex", der das biologische Geschlecht meint. Um orthographische Einheitlichkeit zu bewirken, wird "gender" groß geschrieben (Gender). Zur Diskussion um die Begriffe vgl. Lindemann, Gesa: "Geschlecht und Gestalt: Der Körper als konventionelles Zeichen der Geschlechterdifferenz." In: Pasero, Ursula, Friederike Braun (Hrsg.): *Konstruktion von Geschlecht*. Pfaffenweiler 1995. S. 115-142.

viele afrikanische SchriftstellerInnen fördert, aber aufgrund der räumlichen Nähe insbesondere den ZimbabweInnen zu Gute kommt. Hier finden sie alljährlich ein internationales Forum.

Zu den wichtigsten zimbabweischen AutorInnen gehören Dambudzo Marechera, Charles Mungoshi, Stanley Nyamfukudza, Chenjerai Hove, Shimmer Chinodya, Alexander Kannengoni, Tsitsi Dangarembga und Yvonne Vera. Eine herausragende Rolle spielt Dambudzo Marechera. Trotz seines frühen Todes hat er, auch dank der umfangreichen Betreuung des Nachlasses durch Flora Veit-Wild, die zimbabweische Literatur entscheidend geprägt.² Wie kaum ein anderer afrikanischer Schriftsteller verkörperte er die kritische Stimme gegenüber den neuen Machthabern. Er ließ sich nie vom nationalen oder gar panafrikanischen Diskurs vereinnahmen und eröffnete auf diese Weise Denk- und Sprachmöglichkeiten, die in anderen Ländern tabu waren.³ Viele seiner KollegInnen haben davon profitiert. Ausgestattet mit einer ähnlichen politischen Skepsis sind Mungoshi, Nyamfukudza und Chinodya. Wenn auch nicht so lautstark wie Marechera, so sind vor der Unabhängigkeit auch sie skeptisch gegenüber einem nationalen Projekt. Nach der Unabhängigkeit wurde diese Kritik vor allem von Dambudzo Marechera fortgeführt. Ende der '80er Jahre setzte dann eine Ernüchterung ein. So wichen Autoren wie Shimmer Chinodya und Alexander Kannengoni in ihren Texten ganz deutlich von offiziellen Darstellungen des Bürgerkriegs ab. In Zimbabwe gehörte die Literatur also von Beginn an zu den kritischen Stimmen gegenüber dem Staat. Damit wurde in Zimbabwe ein Prozeß vorweggenommen, der in anderen afrikanischen Staaten erst weit nach der Unabhängigkeit begann.⁴

Obwohl die Literatur der '70er und '80er Jahre sicherlich viele gesellschaftliche Strukturen hinterfragt, die politischen Machthaber provoziert und herausragende Texte produziert hat, war sie im Hinblick auf Gender nicht frei von Klischees. Wie Derek Wright (1997) zeigt, spiegelte diese Literatur die sich auch nach der Unabhängigkeit nicht verändernde Rolle der Frau in

²Zu seinem Leben und Werk vgl. u. a. Veit-Wild, Flora: *Dambudzo Marechera: A Source Book on his Life and Work*. London 1992.

³Zu Marechera und Nation vgl. u. a. Gaylard, Gerald: "Dambudzo Marechera and National Criticism." *English in Africa*. 20/2, 1993. S. 89-105 und O'Brien, Anthony: "Against the Democracy Police: The Contradictions of Nation-Language in Dambudzo Marechera's House of Hunger." *Current Writing*. 6/2, 1994. S. 77-91.

⁴Vgl. dazu Veit-Wild, Flora: *Teachers, Preachers, Non-Believers. A Social History of Zimbabwean Literature*. London 1992. Veit-Wild liefert hier einen umfassenden Überblick über die Geschichte der zimbabweischen Literatur bis in die '80er Jahre hinein.

der zimbabwischen Gesellschaft. Der Ausschluß von Frauen aus politischer Macht und die systematische Diffamierung der Kämpferinnen des 2. Chimurenga - dem zimbabwischen Befreiungskampf - finden ihr Äquivalent vielfach in der Literatur.

The dominant patriarchal values [...] continued to be reflected in male fiction that emphasized conventional images of the African woman as all-enduring wife, mother, and domestic provider whose self-sacrificing labor in both field and home was taken mostly for granted and so went unvalued and largely unacknowledged. There was little attempt in this fiction to realistically depict the lives of women, little awareness of or interest in their predicament in the new society, and a prevailing tendency to mete out punitive fates to those women who did not conform with received orthodoxies.⁵

Die bis in die '80er Jahre weitgehende Abwesenheit von Frauen im zimbabwischen Literaturkanon führen sowohl Flora Veit-Wild (1992) als auch Wright auf die Verleger zurück. "[T]he arrogant sexist [...] indigenous publishers [...] adopted standardized, clichéd notions of women as submissive, obedient wives and dutiful mothers and expected women writers to uphold the established male values expressed in these views."⁶ Der erste Roman mit einer, wie Wright es nennt, "strong feminist perspective" war Tsitsi Dangarembgas *Nervous Conditions* (1988). Das Manuskript hatte jedoch, so Flora Veit-Wild, zimbabwische Verleger verschreckt. "First submitted to a Zimbabwean publisher, *Nervous Conditions* was rejected. The pointedly feminist perspective was apparently off-putting to the editor concerned."⁷

Nach Marechera hatte Dangarembga eine einschneidende Bedeutung für die zimbabwische Literatur. Während es bei Marechera in erster Linie um die Kritik an jeglicher Form von Gewalt geht, stellt Dangarembga in *Nervous*

⁵Wright, Derek: *New Directions in African Fiction*. New York 1997. S. 108.

⁶Ebd. S. 109. Die zimbabwischen Autorinnen waren damit in einer gleichen Lage wie viele Sängerinnen. "Susan Mapfumo may have lent her voice to the nationalist discourse, but moved beyond it to construct a woman's discourse of gender relations which made the private public. Some of her songs [...] bit very deep into male patterns of abuse of their wives. In their subjectivity and concern with the crucial everyday patterns of life, and their publicising of the domestic domain, such songs contrasted both with the iconic role often assigned to women during nationalist struggles and with the stereotypes of 'faithless women' which feed so easily into the wider, overarching image of loose urban women. Hence the images of the wronged and angry wife which emerge from her songs interrogate and destabilise the supremacy of the symbolic figure of Nehanda in much the same way as women's texts such as Ba's *So Long a Letter* and Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions* interrogate the static female images in, for instance, the Negritude poetry of Leopold Senghor." Chitauru, Moreblessings, et al.: "Song, Story and Nation: Women as singers and actresses in Zimbabwe." In: Liz Gunner (Hrsg.): *Politics and Performance. Theatre, Poetry and Song in Southern Africa*. Johannesburg 1994. S. 128.

⁷Veit-Wild, Flora: *Teachers, Preachers, Non-Believers. A Social History of Zimbabwean Literature*. London 1992. S. 331.

Conditions den Aspekt Gender und Kolonisation in den Mittelpunkt. Mit dieser Fokussierung erfährt die zimbabwische Literatur eine Zäsur. Bei Dangarembga geht es um die körperlichen und psychischen Probleme eines Mädchens in der Adoleszenz. Anhand ihrer Eßstörungen wird deutlich, daß in der Diskussion um Kolonialismus Gender einen nicht zu vernachlässigenden Faktor darstellt. "Dangarembga's novel insinuates that the process of mental colonisation is a gendered process and how particularly women react with nervous, psychosomatic symptoms."⁸ Für Pauline Dodgson (1999) markiert *Nervous Conditions* zusammen mit Chenjerai Hove's *Bones* (1988) den Aufbruch der zimbabwischen Literatur. "What makes these works exceptional is that they both deal with issues of gender and challenge patriarchal institutions and practices".⁹ Im Unterschied aber zu Dangarembga bedient sich Hove einer geradezu folkloristischen Sprache, die die Gefahr in sich birgt, koloniale bzw. westliche Stereotypen über Afrika zu reproduzieren.¹⁰ Darüber hinaus löst sich der Text, so Rino Zhuwarara (1994), nicht von dem Bild der leidenden "Mutter Afrika".

At its best the text captures the prodigious energy of Marita, her passion for life, her love to her fellow sufferers and her deep yearning for justice and a fulfilling existence. It seems that deprivation and denial are the hallmarks characteristic of the life of women caught up in a colonial and neo-colonial context. As such the text appeals to our conscious but does not go on to suggest that women can indeed determine history and improve their lot in life[.]¹¹

Hove befaßt sich zwar mit dem Thema Gender, bleibt jedoch in alten Mustern gefangen. Dies gilt über *Bones* hinaus für sein gesamtes Werk.

Mehr noch als Dangarembga und sicherlich mehr als Hove tritt Yvonne Vera dem herrschenden Diskurs über weibliche Körper entgegen. Bemerkenswert ist, in welcher Art und Weise sie sich in *Crossing Boundaries* (1992) auch dem weißen Frauenkörper zuwendet und zeigt, wie dieser in den Prozeß von Kolonisation und Dekolonisation involviert ist. Es geht nicht darum, die weiße Frau aus ihrer Rolle als Täterin zu entlassen, oder gar die Faktoren Race und Gender gegeneinander auszuspielen. Doch die hier verhandelte

⁸Veit-Wild, Flora: "'Women Have No Mouth': Body, Pain and Authorship in African Women's Writing." *ZiF Sonderbulletin. "Curriculum Transformation."* Humboldt-Universität. May 21-22 1996. S. 40.

⁹Dodgson, Pauline: "Coming in From the Margins: Gender in Contemporary Zimbabwean Writing." In: Deborah Madsen (Hrsg.): *Post-Colonial Literatures. Expanding the Canon.* London 1999. S. 88.

¹⁰Vgl. dazu insbesondere Veit-Wild, Flora: "'Dances with Bones': Hove's Romanticized Africa." *RAL.* 24, 3, 1993. S. 5-12.

¹¹Zhuwarara, Rino: "Men and Women in a Colonial Context: A Discourse on Gender and Liberation in Chenjerai Hove's 1989 NOMA Award-Winning Novel - *Bones*." *Zambezia.* 21/1, 1994. S. 17.

Landfrage macht deutlich, daß Differenzen eher an Gender denn an Race gebunden sein können.¹² Ähnlich wie Dangarembga betrachtet Vera koloniale und postkoloniale Gewalt unter dem Aspekt Gender. So etabliert sie in *Nehanda* (1993), ihrem ersten Roman, das in der zimbabwischen Geschichte herausragende und für das nationale Bewußtsein identitätsstiftende Spirit Medium des 1. Chimurenga, Ambuya Nehanda, als Frau. Ganz explizit weist sie Nehanda ein Gender zu, das sowohl im politischen als auch literarischen Diskurs stets verleugnet wurde.

In Veras folgenden Romanen rückt die Frage nach Gewalt schließlich in den Mittelpunkt. Alle ihre Romane erzählen von Gewalt, vor allem von Gewalt gegen Frauen und Mädchen. In *Without a Name* (1994) geht es um kriegsbedingte Vergewaltigung, in *Under the Tongue* (1996) um ein Mädchen, das von seinem Vater sexuell mißbraucht wurde, und in *Butterfly Burning* (1998) nimmt eine Frau an sich selbst einen Schwangerschaftsabbruch vor. In allen diesen Texten wird der im juristischen Sinn genaue Tathergang bzw. medizinische Ablauf nebensächlich. Vielmehr steht die Art und Weise, in der Frauen Gewalt erfahren, im Mittelpunkt. Das Erzählen von Gewalt ist bei Vera daher stets ein Erzählen vom Schmerz. Besonders interessant ist, daß in ihren Texten ein Zusammenhang zwischen Gewalt und Gender hergestellt wird und darüber hinaus die Vergewaltigten zumeist Kämpfer des 2. Chimurenga sind. Vera knüpft damit an eine von Freedom Nyamubaya eröffnete Analyse der Interaktion von kriegsbedingter Gewalt und des durch Gewalt bestimmten Genderverhältnisses an.¹³

Vor dem Hintergrund, daß die zimbabwische Literatur der '90er im Hinblick auf die Aspekte Gender und Gewalt federführend ist, stellt sich die Frage, welche Bedeutung die zimbabwische Literatur im Kontext der afrikanischen Literatur überhaupt hat. Wie Flora Veit-Wild zeigt, ist die zimbabwische Literatur sehr heterogen.

By 1990, after the first decade of independence, there was still not much homogeneity in Zimbabwean writing; one cannot speak of a clear-cut, distinctly Zimbabwean identity. There are certain common themes - the war of liberation in retrospect has been one major preoccupation of the 1980s - but

¹²In Anlehnung an die anglo-amerikanische Diskussion wird hier der Begriff "race" verwandt, da der deutsche Begriff Rasse durch die sogenannten Rassenlehren des Nationalsozialismus bereits belegt ist. Um orthographische Einheitlichkeit zu bewirken, wird der Begriff groß geschrieben (Race).

¹³Nyamubaya machte in ihren Texten als erste auf die Gewalt zwischen den KämpferInnen aufmerksam und erzählte in ihren Gedichten von ihrer eigenen Vergewaltigung durch einen Kombattanten. Vgl. dazu Nyamubaya, Freedom T. V.: *On The Road Again*. Harare 1986 und dies.: *Dusk of Dawn*. Harare 1995.

approaches, styles and outlooks differ greatly, as do the ways in which writers try to come to terms with their past and present. Hence it is not surprising that no "classic" has emerged, no piece of literature that would have expressed, summarised and defined a Zimbabwean identity.¹⁴

Die vielfältigen Versuche, Identität zu stiften und die unterschiedlichen Perspektiven, aus denen heraus erzählt wird, spiegeln die weit in die postkoloniale Ära hineinreichenden Folgen von Kolonialismus. Für die afrikanische Literatur ist sicherlich Dambudzo Marechera von herausragender Bedeutung. Wie kaum ein anderer in seiner Zeit hat er aufs Schärfste gegen afrikanischen Nationalismus und sogenannte afrikanische Traditionen angeschrieben und dabei beharrlich an einer eigenen Erzählweise festgehalten. Er ließ sich weder inhaltlich noch formal auf eine, wie auch immer geartete, afrikanische Identität festlegen. Dies war in der afrikanischen Literatur bis in die '80er Jahre hinein eher selten und hat eine ganze Reihe von Autoren beeinflusst.¹⁵

Die Entwicklung, die die zimbabwische Literatur seit den späten '80ern, angeführt durch Tsitsi Dangarembga, genommen hat, ist für die afrikanische Literatur jedoch von weitaus größerer Bedeutung. Denn seit den '90ern kommen in Afrika vermehrt Schriftstellerinnen zu Wort, die den Aspekt Gender in den Mittelpunkt stellen. Ebenso wegweisend wie paradigmatisch ist hier Yvonne Vera. Wie Calixthe Beyala (Kamerun) oder Lindsey Collen (Mauritius/Südafrika) tritt sie einem männlichen Diskurs über weibliche

¹⁴Veit-Wild, Flora: *Teachers, Preachers, Non-Believers. A Social History of Zimbabwean Literature*. London 1992. S. 2.

¹⁵Flora Veit-Wild vergleicht Marechera mit Sony Labu Tansi und zieht dabei eine Parallele zum französischen Surrealismus. "Die zentrale Stellung, die der Impuls und der unbeschränkte Wille des schreibenden Subjekts bei Sony und Marechera einnehmen, verbindet sie mit der europäischen Moderne, insbesondere mit der Stilrichtung und Geisteshaltung der Surrealisten, für die der Dichter nur den Bewegungen seines eigenen Inneren, des Unbewußten im psychoanalytischen Sinne, folgen sollte. Ziele sind allein die Befreiung aller Sinne und die bewußte Provokation des Lesers. Wenn es nicht darum geht, eine Lehre oder Moral zu vermitteln, wird Schreiben zum Umgang mit Wörtern als solchen, zum Wortspiel." Veit-Wild, Flora: "Dégueuler la honte": Sprachmacht bei Sony Labu Tansi und Dambudzo Marechera." *Neue Romania. Afro-Romania*. Hg. v. Dirk Naguschewski. 23, 2000. S. 131. Die in Marecheras und Sonys Texten beschriebenen Gewaltextesse in Krieg und Diktatur, wie Vergewaltigung, Mord, Massaker, Folter etc. finden sich in ganz ähnlicher Form auch in Rachid Mimounis *Tombéza*. Aus der Perspektive des Antihelden Tombéza, Frucht einer Vergewaltigung, aufgrund prä- und postnataler Mißhandlung seelisch und körperlich mißgebildet, wird die Geschichte der algerischen Revolution erzählt. Wie in allen Romanen Mimounis ist, so Bernard Aresu, auch in *Tombéza* ein hypersensitives Geschichtsbewußtsein Motor der Erzählung. "They proceed from a hypersensitive awareness of history. The disillusionment grows deeper with each novel, sounding the death knell of a doomed project, voicing the anti-utopian knowledge that the democratic process has failed, that it has been usurped by the political forces of centralization and by corruption." Aresu, Bernard: "Narrating the Tribe: Rachid Mimouni and Dystopia." *RAL* 30/3, 1999. S. 136. Vgl. dazu Mimouni, Rachid: *Tombéza*. Paris, 1984.

Körper entgegen. Diese Autorinnen schaffen ein neues Frauenbild, das den Erfahrungen, die Frauen im Laufe ihres Lebens machen können, Rechnung trägt und sich deutlich von den Weiblichkeitsentwürfen ihrer Kollegen absetzt.¹⁶ Dabei geht es immer auch um die Möglichkeit (für Frauen), sich auszudrücken. Für Calixthe Beyala zeigt Chris Dunton (1997), wie die Erschaffung einer neuen Weiblichkeit mit dem Durchbrechen des Schweigens zusammenhängt.

All of Beyala's novels locate and speak for that sense of a limit to communication - and in most of her work this is intensified into an acute sense of alienation and the compulsion to silence imposed on this. In every case the alienated subject is female and her alienation is from a society of men - that is, from the expectations men generally have of her and the way these expectations are formalized and legitimized within the community, not just by men but also by conservative women acting as their accomplices.¹⁷

Zimbabwische Autorinnen sind seit den späten '80ern federführend, wenn es darum geht, Frauen eine eigene Stimme zu geben. Weder Dangarembga noch Vera haben sich je von politischen oder gesellschaftlichen Konventionen abhalten lassen, mit Tabus zu brechen oder eigene Ausdrucksmöglichkeiten zu finden. Dies verbindet sie mit Dambudzo Marechera.

In der afrikanischen Literatur etabliert sich mit Dangarembga, Vera, Beyala und Collen eine neue Generation, die anders als ihre Vorgängerinnen über eine eigene Sprache verfügt. Und genau um diese Sprache geht es in der vorliegenden Arbeit. Folgt man Obioma Nnaemeka (1994), so hatte die erste Generation von Schriftstellerinnen noch keine wirklich eigene Stimme entwickelt.

By the time Flora Nwapa's *Efuru*, the first published novel written by an African woman, was published in 1966, a unique male literary tradition was already in place in Africa. The impact of this masculinist literary tradition on African women writers can hardly be overstated. One of the consequences of this situation was that, thematically and stylistically, African women writers

¹⁶Bei Lindsey Collen sind Vergewaltigung, Schwangerschaftsabbruch und Magersucht nur einige der Schicksale, die die Figuren erleben. Zu Lindsey Collen vgl. u. a. Thomas, Sue: "Memory Politics in the Narratives of Lindsey Collen's *The Rape of Sita*." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 123-137. Für die frankophone Literatur ist sicherlich Calixthe Beyalas Werk herausragend. Hier geht es stets um den Körper der Frau, um Lust und Gewalt und die für diese Erfahrung zur Verfügung stehende Sprache.

¹⁷Dunton, Chris: "To Rediscover Woman: The Novels of Calixthe Beyala." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 212.

and particularly those of the first generation showed close affinities with their male counterparts.¹⁸

Inzwischen hat sich dies verändert. Verfolgt man die Entwicklung der afrikanischen Literatur von Frauen, so hat sie, abgesehen von der oralen Tradition, in der Frauen eine herausragende Rolle spielten, ihren Ursprung Mitte der '60er Jahre im Schreiben von Autobiographien.¹⁹ Dies ist eine Ausdrucksform, die wie kein anderes Genre der Erfahrung von Frauen Raum geben kann. "[F]or a woman to tell her own story was to call into being an image of autonomous selfhood"²⁰, so Elleke Boehmer (1995). Flora Veit-Wild (1996) betont darüber hinaus, daß die Repräsentation des weiblichen Körpers mit dem Entstehen eines weiblichen Diskurses eng zusammenhängt. "The experience of women's own body and women's authorship are intrinsically linked. [...] The body can be seen as metaphoric as well as metonymic for the position of women in society, for her self-definition, her subjectivity, her power."²¹ Doch um ihren Körper wieder herzustellen, so Veit-Wild weiter, muß sie zuerst das Sprechen erlernen. "Woman first has to find her mouth, her voice before she can restore her body."²² Die aneignende Wiederherstellung des Körpers erfolgt also über Sprache, die jedoch ohne das Wissen um den Körper niemals möglich wäre.

Der Zusammenhang zwischen Körper und Sprache ist also nicht zu übersehen und bildet auch in der vorliegenden Arbeit einen Schwerpunkt. Wichtig ist dabei zu beobachten, wie sich die Verhandlung des Themas Körper im Laufe der Zeit verändert hat. So stand der Aspekt Mutterschaft lange Zeit an erster Stelle. Jane Bryce-Okunlola (1991) zeigt, daß für Flora Nwapa, Bessie Head und Rebeka Njau die Identität als Mutter Mittelpunkt ist. "Motherhood is the signifier of something fundamental to their identity, which these writers have made into a metaphor for creativity itself."²³ Während also in den älteren Texten der afrikanischen Literatur weibliche Körper vielfach gleichgesetzt sind mit Geburt bzw. Mutterschaft, betrachtet die neue Literatur Körper aus

¹⁸Nnaemeka, Obioma: "From Orality to Writing: African Women Writers and the (Re)Inscription of Womanhood." *RAL*. 24,4, 1994. S. 140.

¹⁹Die ersten Autobiographien sind von Adelaide Casely-Hayford, Noni Jabavu, Nafissatou Diallo und Ellen Kuzwayo.

²⁰Elleke Boehmer: *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*. Oxford 1995. S. 225.

²¹Veit-Wild, Flora: "'Women Have No Mouth': Body, Pain and Authorship in African Women's Writing." *ZiF Sonderbulletin. "Curriculum Transformation."* Humboldt-Universität. May 21-22 1996. S. 37.

²²Ebd. S. 41.

²³Bryce-Okunlola, Jane: "Motherhood as a Metaphor for Creativity in Three African Women's Novels: Flora Nwapa, Rebeka Njau and Bessie Head." In: Nasta, Susheila (Hrsg.): *Motherlands. Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*. London 1991. S. 216.

einem anderen Blickwinkel. Frauen sind nicht mehr nur Mütter, sondern eigenständige Menschen. Dazu gehört selbstverständlich auch eine eigene Sexualität.²⁴

Angesichts ihrer internationalen Bedeutung steht die zimbabwische Literatur erstaunlich selten im Mittelpunkt der Afrika-Literaturwissenschaft. Erst in allerletzter Zeit hat sich dies geändert. Erste Schritte der Erforschung zimbabwischer Literatur begannen in den '80er Jahren. George Kahari widmete sich in zahlreichen Werken vor allem der Literatur in Shona.²⁵ Musaemura Zimunya Studie von 1982 betrachtet die englischen Texte. Er stellt einen Zusammenhang zwischen Politik und Literatur her und fragt nach der Entstehungsgeschichte zimbabwischer Literatur.²⁶ Beide jedoch lassen den Aspekt Gender außer acht. Die erste, die sich dem Bild der Frau in der zimbabwischen Literatur zuwendet, ist Rudo Gaidzanwa mit ihrem Buch *Images of Women in Zimbabwean Literature* (1995). Für die zimbabwische Literatur hat sie damit auf dem Feld der Genderforschung Pionierarbeit geleistet.²⁷ Gaidzanwa ist für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung, da mit ihr gezeigt werden kann, ob und wie sich das Bild der Frau und vor allem die Körperkonzepte in der zimbabwischen Literatur verändert haben.

Herausragend ist jedoch in erster Linie die Forschung von Flora Veit-Wild. Von ihr stammt die erste umfassende Arbeit zur Sozialgeschichte der zimbabwischen Literatur. Sie stützt sich dabei auf die Biographien der SchriftstellerInnen und zeigt, welche Epochen und Strömungen es in der Literatur gibt. Darüber hinaus hat sie sich wie keine andere um das Werk von Dambudzo Marechera verdient gemacht.²⁸ In den '80er und '90er Jahren sind

²⁴Vereinzelt findet sich dies auch schon in der Literatur der '80er Jahre. So empfindet Medina aus Nuruddin Farahs *Sardines* explizit körperliche Lust, obwohl ihr als beschnittener Frau eines der wichtigsten Sexualorgane fehlt. Die Frau, der als Kind ihre Sexualität genommen werden sollte, triumphiert damit über eine Gesellschaft, die eine solche Verstümmelung von Frauen überhaupt erst zulässt. Dies hält den Autor jedoch nicht davon ab, sich eines Klischees zu bedienen, das alle weiblichen Figuren, die keine Kinder bekommen können, als zukunftsunfähig beschreibt. Vgl. dazu Farah, Nuruddin: *Sardines*. London 1981. Zu Beschneidung vgl. u. a. Lightfoot-Klein, Hanny: *Das grausame Ritual. Sexuelle Verstümmelung afrikanischer Frauen*. Frankfurt a. M. 1992. (Engl. Erstausgabe: 1989).

²⁵Vgl. dazu Kahari, George: *The Search for Zimbabwean Identity*. Gweru 1980; ders.: *Aspects of the Shona Novel*. Gweru 1986; ders.: *The Rise of the Shona Novel*. Gweru 1990 und ders.: *Plots and Characters in Shona Fiction*. Gweru 1990.

²⁶Vgl. dazu Zimunya, Musaemura: *Those Years of Drought and Hunger*. Gweru 1982.

²⁷Vgl. dazu Gaidzanwa, Rudo: *Images of Women in Zimbabwean Literature*. Harare 1985.

²⁸Vgl. dazu u.a. Veit-Wild, Flora: *Teachers, Preachers, Non-Believers. A Social History of Zimbabwean Literature*. London 1992; dies.: *Dambudzo Marechera: A Source Book on his Life and Work*. London 1992 und Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999, sowie die drei Nachlaßbände Marechera, Dambudzo: *Cemetery of Mind*. Harare 1992; ders.: *The Black Insider*. Harare 1995. (Erstausgabe: 1990) und ders.: *Scrapiron Blues*. Harare 1995. (Erstausgabe: 1994).

außerdem eine ganze Reihe von Einzelstudien entstanden, die jedoch die in den '80er Jahren begonnene systematische Erforschung der zimbabwischen Literatur nicht in diesem Umfang fortsetzen. An erster Stelle sei hier auf T.O. McLoughlin verwiesen. Neben der Herausgabe von Kurzgeschichten hat er zu den Themen Zeit, Identität und Landschaft gearbeitet.²⁹ In Bezug auf Gender haben jedoch erst Flora Veit-Wild (1996+1997), Pauline Dodgson (1999), Eldred Jones (1996), Derek Wright (1997) und Penny Ludicke (1997) in den '90ern der literaturwissenschaftlichen Kritik eine entscheidende Richtung gegeben.³⁰ In allerjüngster Zeit hat sich dies mit Ranka Primorac (2001) fortgesetzt, und Rino Zhuwarara (2001) hat wieder eine umfassende Studie zur zimbabwischen Literatur geliefert, die auch Yvonne Vera mit einbezieht.³¹ All diese Studien sind für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung, da sie an die von ihnen eröffnete Diskussion um weibliche Körper, Gewalt und Nation anknüpft.

Die sich in den '90er Jahren auftuende Forschungslücke ist besonders auffällig, da gerade die '90er Jahre mit Yvonne Vera eine Schriftstellerin hervorgebracht haben, die der zimbabwischen Literatur gewissermaßen ein neues Gesicht gegeben hat. Dies gilt sowohl für die Form als auch für den Inhalt. Mit dem Fokus auf eben diese Literatur der '90er Jahre und den inhaltlichen Schwerpunkten Gender, Nation, (weiblichem) Körper, Gewalt, Sprache und Erinnerung versucht die vorliegende Arbeit, diese Lücke in der Forschung zu schließen.

²⁹Vgl. dazu McLaughlin, T.O.: "The Past and the Present in African Literature; Examples from Contemporary Zimbabwean Fiction." *Cultural Review of the Negro*. 132, 1984. S. 93-107; ders.: "Cultural Authenticity in Black Zimbabwean Literature." In: D. Rochay, P.Dakeyo (Hrsg.): *Nouvelles du Sud. Littératures et Antropologie*. 1986 S. 79-88; Ders. (Hrsg.): *The Sound of Snapping Wires. A Selection of Zimbabwean Short Stories*. Gweru 1994 (Erstausgabe: 1990); ders.: "Ways of seeing the Rural Landscape in Zimbabwean Fiction and Painting." *Commonwealth Essays and Studies*. 14 (2), 1992. S. 61-68.

³⁰Vgl. dazu Dodgson, Pauline: "Coming in From the Margins: Gender in Contemporary Zimbabwean Writing." In: Deborah Madsen (Hrsg.): *Post-Colonial Literatures. Expanding the Canon*. London 1999. S. 88-103; Jones, Eldred D.: "Land, War & Literature in Zimbabwe: A Sampling." *New Trends and Generations in African Literature Today*. 20, 1996. S. 50-61; Ludicke, Penny: "Writing from the Inside-Out, Reading from the Outside-In: A Review of Yvonne Vera's *Nehanda* and *Without a Name*." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 67-73; Veit-Wild, Flora: "Women Have No Mouth": *Body, Pain and Authorship in African Women's Writing*. ZiF Sonderbulletin. "Curriculum Transformation." Humboldt-Universität. May 21-22 1996; dies.: "Furchtbar statt fruchtbar. Der weibliche Körper in der afrikanischen Literatur." *iz3w*. März 1997. S. 38-41; Wright, Derek: *New Directions in African Fiction*. New York 1997.

³¹Vgl. dazu Primorac, Ranka: "Crossing into the Space-Time of Memory: Borderline Identities in Novels by Yvonne Vera." *Journal of Commonwealth Literature*. 36, 2, 2001. S. 77-93 und Zhuwarara, Rino: *Introduction to Zimbabwean Literature in English*. Harare 2001.

In Anlehnung an Hannah Arendt (1969) wird hier ein Gewaltbegriff verwandt, der Gewalt als den Ersatz von Macht versteht. Wir "sollten wissen, daß jeder Machtverlust der Gewalt Tor und Tür öffnet, und sei es nur, weil Machthaber, die fühlen, daß die Macht ihren Händen entgleitet, der Versuchung, sie durch Gewalt zu ersetzen, nur sehr selten in der Geschichte haben widerstehen können."³² Gewalt ist Machterhalt. Für die vorliegende Arbeit ist dieses Verständnis von Gewalt besonders hilfreich, da es die hier diskutierten, sehr heterogenen Gewaltphänomene wie Kolonisation, Krieg, Vergewaltigung oder Kindsmord auf einen Nenner bringt. Gewalt ist bei Arendt ein Instrument, das Macht ersetzt und die Macht damit zugleich sichert. Macht und Gewalt sind also grundsätzlich verschieden, denn Gewalt erzeugt in erster Linie Gehorsam und keine Macht. "[E]in Akt der Gewalt erzwingt" "fraglosen Gehorsam". Dies ist ein Gehorsam, "auf den jeder rechnen kann, der mir die Pistole auf die Brust oder das Messer an die Kehle setzt, um mir die Handtasche zu entreißen oder eine Bank auszuplündern. Aber dieser Gehorsam erzeugt und verleiht keine Macht."³³ Daher ist, so Arendt weiter, übertragen auf die Politik, die "Tyrannis [...] die gewalttätigste und zugleich ohnmächtigste aller Staatsformen".³⁴ Gewalt hat bei Arendt in erster Linie einen "instrumentalen Charakter". "Gewalt ist ihrer Natur nach instrumental, wie alle Mittel und Werkzeuge bedarf sie immer eines Zwecks, der sie dirigiert und ihren Gebrauch rechtfertigt."³⁵ Dieser Aspekt bildet den Hauptunterschied zur Macht. "Macht bedarf keiner Rechtfertigung, da sie allen menschlichen Gemeinschaften immer schon inhärent ist. [...] [Sie] bedarf der Legitimität." Dennoch räumt Arendt ein: "Obwohl Macht und Gewalt ganz verschiedenartige Phänomene sind, treten sie zumeist zusammen auf."³⁶ Dies gilt auch für die in der vorliegenden Arbeit diskutierten Gewaltphänomene. Denn sowohl für Vergewaltigung, Kolonialismus und Mord gilt: "Macht und Gewalt sind Gegensätze: wo die eine absolut herrscht, ist die andere nicht vorhanden. Gewalt tritt auf den Plan, wo Macht in Gefahr ist; überläßt man sie den ihr selbst innewohnenden Gesetzen, so ist das Endziel, ihr Ziel und Ende, das Verschwinden von Macht."³⁷ In diesem Sinne hat weder die Kindsmörderin noch der Vergewaltiger oder der Kolonialist Macht über seine Opfer. Denn die Gewalt hat die Macht ersetzt.

³²Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*. München 1996. (Am. Erstausgabe: 1969). S. 86.

³³Ebd. S. 42.

³⁴Ebd. S. 43.

³⁵Ebd. S. 52.

³⁶Ebd. S. 53.

³⁷Ebd. S. 57.

Betrachtet man die zimbabwische Literatur, so offenbart sich der von Hannah Arendt hergestellte Zusammenhang von Macht und Gewalt vor allem bei Yvonne Vera. Zentrale Frage bei Vera ist zumeist die nach dem Opfer. Was geschieht mit ihm, wie wirkt und funktioniert Gewalt, und vor allem, welche Sprache steht dem Opfer zum Erzählen von Gewalterfahrung zur Verfügung. Der (weibliche) Körper steht hier im Mittelpunkt. In der zimbabwischen Literatur ist dies seit Tsitsi Dangarembga ein neuer Schwerpunkt und weist darauf hin, daß sich in der afrikanischen Literatur der Diskurs um den weiblichen Körper wandelt. So erzählt auch Yvonne Vera stets von Körper und Gewalt. Beides sind Themenbereiche, über die sowohl im literarischen als auch im politischen Diskurs weitestgehend geschwiegen wird. Doch Vera hat nicht nur sehr umstrittene Themen aufgegriffen, sondern auch die Art und Weise, wie sie davon erzählt, ist herausragend. In ihren Texten geht es nämlich keineswegs um die Tat an sich, sondern vielmehr um die Folgen dieser Gewalterfahrung. Mittelpunkt ist dabei stets die Erinnerung an das Ereignis und die Möglichkeiten, dieser Erinnerung eine sprachliche Form zu geben. So sind bei Vera die gleichen Szenen immer wieder aus einer anderen Perspektive beschrieben. Auf diese Weise entsteht ein dauernder Verweis auf die Form. Das Erzählen von Gewalt wirft also immer die Frage nach Sprache auf. Nicht die Tat an sich, sondern die Reflektion über das Erfassen der Tat steht im Mittelpunkt. Zentral für die Erzählung ist dabei stets die Sprachlosigkeit, die Gewalt zumeist auslöst, und der Prozeß, der nötig ist, um Gewalterfahrung in Worte zu fassen. Veras Texte sind daher in weiten Teilen von der Frage geleitet, wie über Gewalt erzählt werden kann. Auch in der vorliegenden Arbeit ist dies die zentrale Fragestellung. Anhand der zimbabwischen Literatur soll gezeigt werden, wie sich Gewalterfahrung in Erzähltext umsetzen läßt. Welche Strategien finden die unterschiedlichen Erzähler, um den Erfahrungen der Opfer gerecht zu werden und mit der Darstellung von Gewalt die Gewalt nicht zu reproduzieren. Ausgangspunkt der Überlegungen waren in erster Linie Yvonne Veras Texte, aus deren Lektüre heraus sich die Themen Körper und Gewalt quasi von selber stellen. Schwerpunkt der Arbeit ist dabei die Frage nach der Darstellbarkeit von Gewalt. Wie kann Gewalterfahrung in Erzähltext umgesetzt werden, und welche Rolle spielt dabei der weibliche Körper.

Die Hauptthese ist, daß Form und Inhalt aufs engste miteinander verwoben sind, denn der Inhalt hat entscheidenden Einfluß auf die Form. Das Erzählen von Gewalt macht dies besonders deutlich. Es hat in der zimbabwischen Literatur geradezu eine Krise ausgelöst. Erst über die Reflexion der Frage

nach möglichen Abbildungen der Ereignisse läßt sich eine Form finden, die den Ereignissen gerecht wird und die ein Erzählen überhaupt möglich macht. Das Erzählen von Gewalt stellt also wie keine andere Erzählung die Form des Erzählens selber in Frage. Die Sprachlosigkeit angesichts von Gewalterfahrung und die oftmals unfassbare Dimension von Gewalt lassen sich erzählerisch nur schwer darstellen. Damit wird das Erzählen von Gewalt zu einer enormen Herausforderung an den Erzähler/die Erzählerin.

Methodisch bezieht sich die Arbeit dabei insbesondere auf Terry Eagleton (1983), der unter Literatur "eine spezifische Art der Sprachverwendung versteht". Die Analyse von Literatur ist daher immer von der Frage geleitet, wie Sprache verwendet wird und was dies bewirkt. Denn, so Terry Eagleton, ähnlich wie man eine Maschine untersuchen und verstehen kann, kann man auch einen literarischen Text analysieren. Nur wenn man versteht, wie der Text funktioniert, kann man überhaupt etwas über den Text aussagen. Mit den russischen Formalisten lenkt Eagleton "die Aufmerksamkeit auf die materielle Seite des literarischen Textes".

[Literatur] hat ihre eigenen, speziellen Gesetze, Strukturen und Verfahren, die als solche untersucht und nicht auf etwas anderes reduziert werden sollten. Das literarische Werk ist weder Transportmittel für Ideen noch die Widerspiegelung der sozialen Realität oder die Verkörperung einer transzendentalen Wahrheit: es ist ein materielles Faktum, dessen Funktionen analysiert werden können, so ähnlich wie man eine Maschine untersucht.³⁸

Diese Definition von Literatur lenkt den Blick zunächst auf den Text selbst. Doch Terry Eagleton betont, daß Literaturtheorie niemals frei von Politik ist. "[R]eine' Literaturtheorie ist ein akademischer Mythos."

[J]eder Theoriebereich, der sich mit menschlicher Bedeutung, Werten, Sprache, Gefühlen und Erfahrungen beschäftigt, verbindet sich unausweichlich mit umfassenderen, tieferen Überzeugungen bezüglich der Natur der menschlichen Individuen und Gesellschaften, den Problemen von Macht und Sexualität, Interpretation der Vergangenheit, Versionen der Gegenwart und Hoffnungen für die Zukunft.³⁹

Auch die vorliegende Arbeit geht zunächst von den Texten aus. Sie versucht zu zeigen, wie die Texte in sich funktionieren und vor allem, was sie aussparen. Erst in einem zweiten Schritt werden dann in intertextuellen Bezügen, im historisch politischen Kontext und mit Hilfe der theoretischen

³⁸Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart 1997. (Engl. Erstausgabe: 1983). S. 2 u. 3.

³⁹Ebd. S. 188.

Diskurse um Kolonialismus, Dekolonisation, Postkolonialismus, Macht und Gender weitere mögliche Erklärungsmuster gefunden.

Insbesondere die intertextuellen Bezüge sind hier von großer Bedeutung, denn der Zusammenhang von Körper, Nation, Gender, Gewalt, Sprache und Erinnerung zeigt sich oftmals erst im Vergleich mit anderen AutorInnen. Hilfreich sind hier vor allem die Texte von Nawal El Saadawi und Assia Djebar.⁴⁰ Doch auch andere AutorInnen in und außerhalb Zimbabwes haben sich seit den '90ern verstärkt mit der Frage nach Abbildung befaßt. In diesen Kontext soll Vera eingeordnet werden, und aus diesem Kontext heraus kann man versuchen, ihre Texte zu erfassen. Denn mit Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi (1997) versteht die vorliegende Arbeit die afrikanische Literatur, insbesondere die von Frauen, auch als theoretische Texte. Diese Texte stellen konventionelle literarische Formen in Frage, indem sich die Autorinnen und zumeist auch die Erzählerinnen aus einer doppelten Unterdrückung als weibliches und kolonialisiertes Objekt herausschreiben und damit ihren eigenen Raum erobern.

I see in the act of reclaiming and the recovery of African women's texts a practice of writing and theory not common to feminist politics and praxis. Recovering this fiction belongs to the realm of recovering some forms of African indigenous theory [...], those forms of theory that sometimes rewrite or redefine conventional theory, with their theoretical practice existing in unconventional places such as women's fiction. Consequently, these texts can be read as "fictionalized theory" or as "theorized fiction". We have seen in the works of these women writers "indigenous" theory that is autonomous and self-determining, the theory often being in the polymorphous and heterogeneous nature of the texts themselves.⁴¹

In Anlehnung an Nfah-Abbenyi wird in der vorliegenden Arbeit die zimbabwische Literatur immer wieder in den Kontext anderer afrikanischer

⁴⁰Da sowohl Kriegsschauplätze als auch die Berichterstattung über diese Schlachtfelder männlich dominiert sind, betritt Djebar mit *Fantasia*, einem Text über Krieg, ein männlich geprägtes Feld des Erzählens und eröffnet damit eine neue Sicht auf Krieg. Schon allein aus diesem Grund ist der Text herausragend. Djebar hat als Historikerin einen klar geschichtsphilosophischen Ansatz. Zum Teil macht es den Eindruck, als beziehe sie sich direkt auf die Theorien von Hayden White, der unermüdlich auf die Verbindung zwischen Form und Inhalt verweist. Vgl. dazu u. a. White, Hayden: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt a. M. 1990. (Am. Erstausgabe: 1987). Kriegsberichterstattung ist ein männliches Feld. Als eine der ersten Kriegsberichterstatteerinnen hat sich nach dem 2. Weltkrieg Oriana Fallaci einen Namen gemacht. Vor allem ihr Tagebuch aus dem Vietnamkrieg hat für Aufsehen gesorgt. Vgl. dazu Fallaci, Oriana: *Wir, Engel und Bestien. Ein Bericht aus dem Vietnamkrieg*. München 1985. (Ital. Erstausgabe: 1969).

⁴¹Nfah-Abbenyi, Juliana Makuchi: *Gender in African Women's Writing. Identity, Sexuality, and Difference*. Bloomington 1997. S. 149.

Literatur gestellt. Oftmals wird erst dadurch der Zusammenhang zwischen Gewalt, Körper und Erzählung deutlich.

Mit Ranka Primorac hält die Studie Distanz zu einer Lesart, die einem sozio-politischen Paradigma verpflichtet ist. "[T]his article distances itself from prescriptively-minded debates striving to subordinate literary worlds ontologically to 'real' ones - then wondering whether they are sufficiently 'African', or live up to other criteria of what constitutes the realness of 'reality'. In Zimbabwe such debates are still ongoing"⁴². Ebenso wird hier kein Abgleich mit einer wie auch immer gearteten zimbabwischen "Realität" gesucht. "African fiction doesn't in any simple way 'reflect' historical 'reality', or 'document' African life."⁴³ Dies gilt sicherlich für Literatur überhaupt, doch die deutsche Afrika-Literaturwissenschaft hat afrikanische Literatur lange Zeit als ethnologische Quellen verstanden. Davon distanziert sich die vorliegende Arbeit. Im Mittelpunkt steht die zimbabwische Literatur der '90er Jahre, vor allem aber die Texte von Yvonne Vera. Zentral sind dabei die Fragen nach Nation, (weiblichem) Körper, Gender, Gewalt, Sprache, und Erinnerung.

⁴²Primorac, Ranka: "Crossing into the Space-Time of Memory: Borderline Identities in Novels by Yvonne Vera." *Journal of Commonwealth Literature*. 36, 2, 2001. S. 78. Gleichzeitig distanziert sich die Arbeit natürlich auch von einem Verständnis afrikanischer Literatur, die diese "mit Märchen und Erzählungen aus der oralen Tradition [...] mit exotischen Sprachen und Gebräuchen" in Verbindung bringt oder sie gar ausschließlich als politisch versteht. Denn mit Flora Veit-Wild (1996) kann man damit der Literatur nicht gerecht werden. "Indem man diese Literatur festschreibt auf das Exotische, entmündigt man sie, spricht ihr ab, gleichwertiger Teil des internationalen, kritischen Diskurses über Weltliteratur zu sein." Veit-Wild, Flora: *Karneval und Kakerlaken. Postkolonialismus in der afrikanischen Literatur. Antrittsvorlesung 8. Februar 1995. Öffentliche Vorlesungen*. Humboldt Universität zu Berlin 1996. S. 3-4. Flora Veit-Wild und Anthony Chennells zeigen in Bezug auf Marecheras Werk, wie sinnlos eine Debatte um afrikanische Authentizität ist. Vgl. dazu Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells: "Introduction: The Man Who Betrayed Africa." In: Dies. (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. xi-xix.

⁴³Calder, Angus: "The New Zimbabwe Writing and Chimurenga." *Wasafiri*. 22/1995. S. 35.

I. Die zimbabwische Nation und der Diskurs um den weiblichen Körper

Die Frage nach Nation und die daran geknüpfte Vorstellung von Tradition sind in der Diskussion um Kolonialismus und Postkolonialismus von herausragender Bedeutung. Wie Terence Ranger (1983) verdeutlicht, ging der Kolonialismus einher mit einer ganzen Reihe von Erfindungen, die sowohl für die Kolonialisten als auch für die Kolonisierten identitätstiftend waren und ihre jeweiligen Rollen rechtfertigte.

The 1870s, 1880s and the 1890s were the time of a great flowering of European invented tradition - ecclesiastical, educational, military, republican, monarchical. They were also the time of the European rush into Africa. There were many complex connections between the two processes. The concept of Empire was central to the process of inventing tradition within Europe itself [...]⁴⁴

Dies ist, so Terence Ranger weiter, zugleich Teil der europäischen wie auch der modernen afrikanischen Geschichte. Denn um die Kolonien überhaupt beherrschen zu können, haben britische Kolonialbeamte Traditionen festgeschrieben, die im afrikanischen Kontext sicherlich anders hätten ausgelegt werden können. "Their own respect for 'tradition' disposed them to look with favour upon what they took to be traditional in Africa. They set about to codify and promulgate these traditions, thereby transforming flexible custom into hard prescription."⁴⁵ Zu den auf Afrika weitestgehend übertragenen Erfindungen gehört sicherlich auch das Konzept von Nation.⁴⁶

Die Nation, als Phänomen der Moderne, ist jedoch keine reine oder gar willkürliche Erfindung. Anthony Smith (1996) gibt zu bedenken, daß die Nation sowohl Konstrukt als auch realer Prozess ist. Denn die Bezugspunkte (Vorfahren, Territorium, etc.) sind, zumindest als Text, vielfach tatsächlich vorhanden. "[T]he nation that emerges in the modern era must be regarded as both construct and real process, and that in a dual sense. For the analyst, a

⁴⁴Ranger, Terence: "The Invention of Tradition in Colonial Africa." In: Hobsbawm, Eric, Terence Ranger (Hrsg.): *The Invention of Tradition*. Cambridge 1993. (Erstausgabe: 1983). S. 211.

⁴⁵Ebd. S. 212.

⁴⁶Benedict Anderson gibt jedoch zu bedenken, daß auch die Vorstellungen eines kolonialen Staates in dieses Konzept mit eingeflossen sind. Vgl. dazu Anderson, Benedict: "Census, Map, Museum." In: Eley, Geoff, Ronald Grigor Suny (Hrsg.): *Becoming National. A Reader*. Oxford 1996. S. 243-258. Wegweisend in der Frage Nation ist Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt, a.M. 1996. (Am. Erstausgabe: 1983).

'nation' represents an ideal-type combining elements in accentuated form, but equally needs to be broken down into the constituent dimensions of process to which the construct refers."⁴⁷ Ähnlich argumentiert Radhika Mohanram (1999).

It is a critical commonplace to suggest that in a postmodern, transnational theory-world, notions such as a "pure" national or racial identity are anachronistic or outmoded concepts, since a postmodern understanding of identity is based on a comprehension of nation and race as arbitrary or as a political construct. Yet subjects have a close relationship with the landscape that surrounds them, a relationship which shapes their bodies and perceptions, forms their knowledge and informs their sense of aesthetics.⁴⁸

Nation ist daher mit Etienne Balibar (1996) als etwas Prozeßhaftes zu verstehen. Ein Prozeß, in dem sich eine Nation jeden Tag neu erfindet. "The myth of origins and national continuity [...] is [...] an effective ideological form, in which the imaginary singularity of national formations is constructed daily, by moving back from the present to the past."⁴⁹ Diese Bewegung wird sowohl in der Historiographie als auch in der Literatur vollzogen, denn die Nation manifestiert sich, wie Ella Shohat und Robert Stam (1994) für das Kino zeigen, in Geschichten. "Beliefs about the origins and evolution of nations often crystallize in the form of stories."⁵⁰ Nationalismus ist, so Anne McClintock (1996), eine historische Praxis, in der sich Differenz zugleich erfindet und formiert.⁵¹

Wie schwierig der Begriff Nation überhaupt zu fassen ist, zeigt sich bei Homi Bhabha (1990). Klar scheint nur der westliche Ursprung einer Idee von Nation.

The western nation [is] an obscure and ubiquitous form of living the *locality* of culture. The locality is more *around* temporality than *about* historicity: a form of living that is more complex than "community"; more symbolic than "society"; more connotative than "country"; less patriotic than *patrie*; more rhetorical than the reason of state; more mythological than ideology; less

⁴⁷Smith, Anthony: "The Origins of Nation." In: Eley, Geoff, Ronald Gringor Suny (Hrsg.): *Becoming National. A Reader*. Oxford 1996. S. 124.

⁴⁸Mohanram, Radhika: *Black Body. Women, Colonialism, and Space*. Minneapolis 1999. S. xii.

⁴⁹Balibar, Etienne: "The Nation Form: History and Ideology." In: Eley, Geoff, Ronald Gringor Suny (Hrsg.): *Becoming National. A Reader*. Oxford 1996. S. 133.

⁵⁰Shohat, Ella, Robert Stam: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London 1995. (Erstausgabe: 1994). S. 101. Sie zeigen wie Kolonialismus, Imperialismus und Ethnizität das Geschichtenerzählen beeinflussen.

⁵¹McClintock, Anne: "'No Longer in Future Heaven': Nationalism, Gender, and Race." In: Eley, Geoff, Ronald Gringor Suny (Hrsg.): *Becoming National. A Reader*. Oxford 1996. S. 260-284.

homogeneous than hegemony; less centered than the citizen; more collective than "the subject"; more psychic than civility; more hybrid in the articulation of cultural differences and identifications - gender, race or class - than can be represented in any hierarchical or binary structuring of social antagonism.⁵²

Die Nation ist nach Bhabha also zum einen eine erzählerische Strategie und zum anderen ein Apparat der Macht.⁵³ Kaum ein anderes Konzept ist wohl vielfältiger und ambivalenter als das der Nation. Folgt man Andrew Parker et al. (1992), gelingt die Beschreibung einer nationalen Identität in erster Linie durch Abgrenzung.

[N]ationality is a relational term whose identity derives from its inherence in a system of differences. In the same way that "man" and "woman" define themselves reciprocally (though never symmetrically), national identity is determined not on the basis of its own intrinsic properties but as a function of what it (presumably) is not.⁵⁴

Damit funktioniert Nation ähnlich wie Gender und Race.

Ein einheitliches Konzept von Nation gibt es nicht. Der Ursprung der jeweiligen Nationen kann, so Ernest Renan (1990), in Anbetracht der individuellen historischen Entwicklungen durchaus unterschiedlich sein. "The modern nation is [...] a historical result brought about by a series of convergent facts."⁵⁵ Immer sind es jedoch, so Ernest Renan weiter, zwei Bezugspunkte, die eine Nation ausmachen.

A nation is a soul, a spiritual principle. Two things, which in truth are but one, constitute this soul or spiritual principle. One lies in the past, one in the present. One is the possession in common of a rich legacy of memories; the other is present-day consent, the desire to live together, the will to perpetuate the value of the heritage that one has received in an undivided form. Man [...] does not improvise. The nation, like the individual, is the culmination of a long past of endeavour, sacrifice, and devotion. Of all cults, that of the ancestors is the most legitimate, for the ancestors have made us what we are. A heroic past, great men, glory [...], this is the social capital upon which one bases a national idea. To have common glories in the past and to have a common will in the

⁵²Bhabha, Homi: "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation." In: Ders. (Hrsg.): *Nation and Narration*. London 1990. S. 292.

⁵³Zu Literatur und Nation vgl. Brennan, Timothy: "The national longing for form." In: Bhabha, Homi (Hrsg.): *Nation and Narration*. London 1990. S. 44-70; During, Simon: "Literature - Nationalisms other? The case for revision." In: Bhabha, Homi (Hrsg.): *Nation and Narration*. London 1990. S. 138-153 und Sumaili, Fanuel: "Literature and the Process of Liberation." In: Morrison, Andrew, Emanuel Ngara (Hrsg.): *Literature, Language and the Nation*. Harare 1989. S. 7-14.

⁵⁴Parker, Andrew, et al. (Hrsg.): *Nationalisms and Sexualities*. New York 1992. S. 5

⁵⁵Renan, Ernest: "What is a Nation." In: Bhabha, Homi (Hrsg.): *Nation and Narration*. London 1990. S. 11.

present; to have performed great deeds together, to wish to perform still more - these are the essential conditions for being a people.⁵⁶

Für die zimbabwische Nation trifft dies ganz genau. Insbesondere die Rückbesinnung auf die Ahnin Ambuya Nehanda verdeutlicht die Rolle, die die Vergangenheit für eine Nation am Beginn ihrer Existenz spielen kann.⁵⁷ Daß die zimbabwische Gesellschaft sich dennoch sehr stark in Shona auf der einen und Ndebele auf der anderen Seite gespalten hat und noch immer spaltet, wird seitens der Politiker immer wieder geleugnet.⁵⁸

Das Besondere an der zimbabwischen Geschichte ist, daß die Vergangenheit, auf die sich die junge Nation bezieht, durch eine Frau - nämlich Nehanda - symbolisiert wird. Diese Frau wird jedoch sowohl im politischen als auch im literarischen Diskurs nicht als Frau wahrgenommen. Erst mit Yvonne Veras *Nehanda* (1993) ändert sich dies. Hier ist Nehanda in einen deutlich weiblichen Kontext verortet, um von dort aus ihre Geschichte zu erzählen. Neben Nehanda haben im Zuge der Befreiung auch andere Frauen eine wichtige Rolle gespielt: die Kämpferinnen des 2. Chimurengas, des zimbabwischen Befreiungskriegs. Betrachtet man jedoch sowohl die Literatur als auch die Politik Zimbabwes, so scheinen diese Frauen aus dem Bewußtsein der nationalen (oder auch antinationalen) Bewegung weitestgehend gestrichen zu sein. Die Kämpferinnen gehören sicherlich zu den am meisten unterschätzten und verleumdeten Figuren der jüngeren zimbabwischen Geschichte. Dabei wäre es naheliegend gewesen, sie als Töchter Nehandas zu etablieren, und sie damit vor der Verachtung durch die eigenen Leute zu schützen. Die neuen Machthaber haben dies versäumt, und auch die Literatur tut sich mit den Kämpferinnen schwer. Eine ausgesprochene Heldinnengeschichte mit siegreichen und glücklichen Kämpferinnen gibt es nicht. Und auch das Gegenbild, eine

⁵⁶Ebd. S. 19.

⁵⁷Eine Figur, um deren Erforschung sich insbesondere Ranger verdient gemacht hat. "Ranger was the first modern historian to look at the country's history from a Zimbabwean as opposed to a Rhodesian point of view. [...] [H]e 'discovered' the Shona and Ndebele rebellions of 1896-97 as the first Zimbabwean movement of national resistance. His interpretation of the uprising henceforth served as a leading myth and ideology to inspire the struggle for independence." Veit-Wild, Flora: *Teachers, Preachers, Non-Believers. A Social History of Zimbabwean Literature*. London 1992. S. 108.

⁵⁸Der Krieg in Matabeleland, in dem nach der Unabhängigkeit tausende von Ndebele von den Shona ermordet wurden, war und ist weitgehend verschwiegen. Vgl. dazu Alexander, Jocelyn: "Dissident Perspectives on Zimbabwe's Post-Independence War." *Africa*. 68, 1998. S. 151-182 und Catholic Commission for Justice and Peace in Zimbabwe and the Legal Resources Foundation (Hrsg.): *Breaking the Silence: Building True Peace: A Report on the Disturbances in Matabeleland and the Midlands, 1980-1988*. Harare 1997.

Anitheldinnengeschichte, wie etwa Shimmer Chinodyas *Harvest of Thorns* (1989), fehlt.

Betrachtet man die Frauen, die für ihr Land kämpften, so stellt sich die Frage, welche Beziehung Frauen überhaupt zu diesem Land haben können. In Veras Texten finden sich immer wieder Hinweise darauf, daß bei der Wahrnehmung von und der Identifizierung mit Land Gender eine nicht zu vernachlässigende Kategorie bildet. Als beispielsweise Mazvita aus *Without a Name* (1994) von einem Soldaten vergewaltigt wird, sind Mann und Land eng miteinander verbunden. Mehr noch als ihren Vergewaltiger haßt Mazvita das Land, auf dem sie vergewaltigt wurde. Als logische Konsequenz flüchtet sie und begibt sich in die Stadt.

Auch in Veras *Crossing Boundaries* (1992) zeigt sich, wie eng Nation und Land mit dem weiblichen Körper verwoben sind. Denn Nora und MaMoyo wollen ebenfalls ihr Land verlassen. Wie in keinem anderen Text der zimbabwischen Literatur ist hier Genderdifferenz in Bezug auf die Landfrage herausgearbeitet worden. Vor dem Hintergrund des Bürgerkriegs zeigt sich, wie die Identifikation mit Land primär durch Gender und nicht etwa durch die Herkunft bestimmt sein kann. Mit dem Fokus auf Gender wirft *Crossing Boundaries* auch die Frage nach dem Zusammenhang von weiblichem Körper und Land auf. Denn Charles glaubt über den Körper seiner Frau ähnlich verfügen zu dürfen wie über sein Land, alles unter dem Deckmantel von "Liebe". Wie so oft zeigt sich auch in diesem Text, daß die Beziehung zur Nation und der sich daraus ergebende Nationalismus hoch erotisiert ist. "Whenever the power of nation is invoked [...] we are more likely than not to find it couched as a *love of country*: an eroticized nationalism"⁵⁹, so Andrew Parker et al.. Charles versteht Noras Körper wie auch das Land als sein Eigentum, das er gegen die Schwarzen verteidigen muß. Als Nora dann mit James über ein Stück des Landes verhandelt, ergibt sich ein ähnliches Bild. Während sie versucht, sich ihrem Angestellten körperlich zu entziehen, ist sie gleichzeitig darum bemüht, ihm seine Bitte um Land abzuschlagen. Der Körper der Frau ist also eng mit dem Land verwoben, obwohl sie sich nicht mit dem Land identifizieren kann. Diese Spannung trägt dazu bei, daß *Crossing Boundaries* ein in der zimbabwischen Literatur herausragender Text ist.

⁵⁹Parker, Andrew, et al. (Hrsg.): *Nationalisms and Sexualities*. New York 1992. S. 1.

1. Frauen und Krieg

Die Beziehung, die Frauen im allgemeinen zu ihrer Nation haben können, unterscheidet sich signifikant von der der Männer. Zwar ist auch nicht allen Männern der Zugang zu den Privilegien, die eine Nation bieten kann, gesichert, insbesondere wenn sie über eine der nationalen Identität nicht entsprechenden Herkunft verfügen, doch keine Nation garantiert Frauen die gleichen Rechte wie Männern.⁶⁰ Dies zeigt sich, so Anne McClintock (1996), ganz deutlich anhand des Nationalstaates.

Nations are contested systems of cultural representation that limit and legitimize people's access to the resources of the nation-state. But despite many nationalists' investment in the idea of popular unity, nations have historically amounted to the sanctioned institutionalization of gender difference. No nation in the world grants women and men the same access to the rights and recourses of the nation-state.⁶¹

Folgt man Anne McClintock, dann ist gerade die Genderdifferenz eine der wichtigsten Größen innerhalb dieses Systems. Auf ihr beruht die Repräsentation männlicher nationaler Macht. "All too often in male nationalisms, gender difference between women and men serves to define symbolically the limits of national difference and power between men." Doch obwohl Frauen fast keinen Zugang zu dieser Macht haben, dienen sie der Nation auf vielfältige Weise als Symbol. "Women are typically constructed as the symbolic bearers of the nation, but are denied any direct relation to national agency."⁶² Paradigmatisch ist in dieser Hinsicht sicherlich das Schicksal von Winnie Mandela. Desiree Lewis (1996) zeigt, wie sich diese Frau stets geweigert hat, passives Objekt oder Opfer zu sein und immer eine eigene Stimme hatte. Zunächst, solange ihr Mann im Gefängnis saß, ging dies gut, denn ihre Stimme galt als die Stimme ihres Mannes. "Her acclaim

⁶⁰Zur Frage des Rassismus im Konzept der Nation vgl. Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt, a.M. 1996. (Am. Erstausgabe: 1983). Insbesondere Kapitel 7.

⁶¹McClintock, Anne: "No Longer in Future Heaven': Nationalism, Gender, and Race." In: Eley, Geoff, Ronald Gringor Suny (Hrsg.): *Becoming National. A Reader*. Oxford 1996. S. 260. Zu Gender und Nation vgl. a. McClintock, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York 1995 und Zantop, Susanne: *Colonial Fantasies. Conquest, Family and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870*. Durham 1997.

⁶²McClintock, Anne: "No Longer in Future Heaven': Nationalism, Gender, and Race." In: Eley, Geoff, Ronald Gringor Suny (Hrsg.): *Becoming National. A Reader*. Oxford 1996. S. 261. Besonders interessant ist, daß sich die deutsche Frauenbewegung im 19. Jahrhunderts trotzdem ganz explizit als nationale Bewegung verstand. Vgl. dazu Eichhorn, Cornelia: "Im Dienste des Gemeinwohls. Frauenbewegung und Nationalstaat." In: Dies., Sabine Grimm (Hrsg.): *Gender Killer. Texte zu Feminismus und Politik*. Berlin 1995. (Erstausgabe: 1994). S. 77-91.

extended beyond South Africa as she was defined both as symbol of assertive black womanhood and as a figure of black anger and defiance." Doch nach Mandelas Freilassung verlor sie ihre Rolle. "The father of the nation had been released, and the mother of the nation, the articulated and vocal proxy of Mandela, the definitive symbol of suffering and resistance, had no role in relation to Nelson Mandela's symbolic centrality."⁶³ Da sie sich weigerte "die Frau an seiner Seite" zu sein, wurde sie moralisch und politisch demontiert.

Noch weniger als mächtige Politikerinnen können Frauen Soldatinnen oder gar siegreiche Kämpferinnen sein. Ihre Genderzugehörigkeit steht ihnen immer im Weg.⁶⁴ Dies gilt auch für die Frauen, die in der zimbabwischen Befreiungsarmee dienten. Egal in welchem Krieg Menschen kämpfen, sie werden immer als Männer wahrgenommen. Entpuppen sich die Kämpfer dennoch als Frauen, so betrachtet man sie nicht als reguläre Soldatinnen einer Armee, sondern als Zivilistinnen. Die Tragweite einer solchen Wahrnehmung zeigt sich überdeutlich, wenn weibliche Truppenmitglieder in die Hände der Feinde geraten. Denn wie die eigene Truppe sehen auch die Gegner in diesen Frauen keine ordentlichen Angehörigen der Armee. Für sie sind sie vielmehr die Frauen des Gegners, die, wie Perko und Pechriggl (1996) zeigen, "als Zielscheibe kriegerischer Gewalt [...] immer schon zutiefst sexualisiert" sind. Es heißt, sie zu "erobern". Die Frauen werden vergewaltigt. "[I]n der 'Eroberung' liegt die Analogie, welche die Vergewaltigung der gegnerischen Frauen [...] zum staatssymbolischen Akt erhebt."⁶⁵ Dies hat weitreichende Folgen für ihre Gefangenschaft. So erging es den Soldatinnen der Roten Armee ganz ähnlich wie denen des Vietcong. Beide galten nicht als Truppenangehörige. Gefangen genommene Rotarmistinnen beispielsweise wurden von der Deutschen Wehrmacht nicht als Soldatinnen wahrgenommen, damit der Militärgerichtsbarkeit entzogen und sofort erschossen. Die GI's ihrerseits sahen in den Vietcong-Kämpferinnen lediglich Huren, die sie vor und nach ihrer Erschießung oftmals noch vergewaltigten.⁶⁶

⁶³Lewis, Desiree: "Winnie Mandela: The Surveillance and Excess of 'Black Women' as Signifier." *SAFERE Sexuality, Identity and Change*. 2/1, 1996. S. 8. u. 9.

⁶⁴"Als Hauptgrund dafür, daß Frauen nicht zur kämpfenden Truppe gehören, gab das Oberkommando der israelischen Armee an, man wolle von vornherein vermeiden, daß weibliche Soldaten von den Arabern gefangen und vergewaltigt würden". Duerr, Hans Peter: *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (III)*. Frankfurt a.M. 1993. S. 423.

⁶⁵Perko, Gudrun, Alice Pechriggl: *Phänomene der Angst. Geschlecht - Geschichte - Gewalt*. Wien 1996. S. 164.

⁶⁶Von Leichenschändung im Krieg, wie z. B. eine Vergewaltigung, das Abschneiden der Brüste oder die Verstümmelung der Genitalien, wird wiederholt berichtet. Vgl. dazu Duerr, Hans Peter: *Obszönität und*

Die sexuelle Gewalt gegen Frauen in Kriegszeiten macht deutlich, so Robin May Schott (1997), daß nicht etwa Faktoren wie Race oder Klasse sondern allein die Genderzugehörigkeit über das Schicksal von Frauen während und nach einem Krieg entscheidet. "The sexual violence perpetrated against women during wartime is one indicator that gender identity is a pivotal factor in women's fates both during and after war."⁶⁷ In Bezug auf den zimbabwischen Bürgerkrieg und die anschließende Unabhängigkeit bedeutet dies, daß sich trotz anderslautender politischer Bekenntnisse, die Situation von Frauen nicht wesentlich geändert hat. Vergewaltigt werden Frauen sowohl im Krieg als auch in sogenannten Friedenszeiten. Die gilt auch für Zimbabwe.⁶⁸

Die sexuelle Gewalt gegen Frauen, vor allem gegen Soldatinnen und die Verleumdung ihrer Rolle im Krieg macht deutlich, daß Krieg und Militär männliche Domänen sind. Wie Ruth Seifert (1996) zeigt, waren die im Europa der frühen Neuzeit eingeführten stehenden Heere aufs engste mit dem Nationalstaat verbunden. "Der neuentstandene Nationalstaat repräsentierte sich in seiner Armee, und die Streitkräfte empfanden sich zunehmend als Träger des nationalen Staatsgedankens."⁶⁹ Frauen, die in den europäischen Armeen des 14. bis 19. Jahrhunderts zahlreich und selbstverständlich zur Truppe gehörten, wurden mehr und mehr verdrängt. Durch die militärische Disziplin und die damit einhergehende Disziplinierung des männlichen Körpers, so Ruth Seifert weiter, entstand eine enge Verbindung zwischen Männlichkeit und Nationalität.

Mit der Verquickung von Nationalität und Männlichkeit, wie sie beim Militär symbolisch und körperlich vollzogen wird, verändert sich auch die soziale Konstruktion des Soldaten. Die Idee der Nation findet nunmehr ihre

Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (III). Frankfurt a.M. 1993. S. 292ff und Perko, Gudrun, Alice Pechriggl: *Phänomene der Angst. Geschlecht - Geschichte - Gewalt*. Wien 1996. S. 164.

⁶⁷Schott, Robin May: "Gender and 'Postmodern War'." In: Wiener Philosophinnen Club (Hrsg.): *Krieg/War. Eine philosophische Auseinandersetzung aus feministischer Sicht*. München 1997. S. 54.

⁶⁸Daß die Unabhängigkeit keinesfalls die Verbesserung der Lage von Frauen bedeutet, zeigt das algerische Beispiel. "By 1987 [the Algerian woman] is constrained in major ways by the passage of the Islamic Family Code in the Algerian Constitution. Among other rights seized from her, she loses her right to marry - she has to be 'given' in marriage; she loses her right to her children if divorced; she loses her right to divorce; she loses her right to keep her illegitimate child; she loses her right to adopt children. The Algerian woman who was crucial to the revolution, who carried grenades and guns, who helped kill the enemy, is written out of the Islamic Family Code." Mohanram, Radhika: *Black Body. Women, Colonialism, and Space*. Minneapolis 1999. S. 57.

⁶⁹Seifert, Ruth: "Militär, Nation und Geschlecht: Analyse einer kulturellen Konstruktion." In: Wiener Philosophinnen Club (Hrsg.): *Krieg/War. Eine philosophische Auseinandersetzung aus feministischer Sicht*. München 1997. S. 41.

kulturelle Repräsentanz im Körper des (männlichen) Soldaten. Der Soldat "stirbt für sein Vaterland" und er "tötet für sein Vaterland". Er ist ein lebendiges kulturelles Zeichen. In der Figur des Soldaten berühren sich Körper und Kultur, berühren sich die Körper und die Uniform und Körper und nationales Zeichen, also Körper und Nation. Der weibliche Körper fungiert demgegenüber nicht *in gleicher Weise* als Repräsentanz der Nation (die Betonung liegt hier auf "*nicht in gleicher Weise*"; der männliche Körper repräsentiert Nation *und* Staat. Der weibliche Körper fungiert als Symbolbild der Nation und hat keinen Anteil am Staat).⁷⁰

In vielerlei Hinsicht trifft dies auch auf die zimbabwische Befreiungsarmee zu, denn hier wurden aus den militärischen Führern die politischen Machthaber der jungen Nation. Die nationalen Repräsentanten waren (und sind) kaum von den Repräsentanten des Militärs, vor allem der Befreiungsarmee, zu unterscheiden. Angetreten als eine rein männliche Organisation wurden zur Armee zwar schließlich Frauen zugelassen, doch deren Rolle war stets marginalisiert.⁷¹

Es stellt sich nun die Frage, wie die Literatur mit dem Thema Nation, Frauen und Krieg umgeht. Elleke Boehmer (1991) zeigt, daß viele afrikanische und afro-amerikanische Autoren das Bild von "Mutter Afrika" verwenden. "Africa, the continent whole and full-bellied, is both the beloved land and mother."⁷² Ob dieses Mutterland auch die Heimat von Frauen verkörpert, sei dahingestellt. "The dilemma is that where male nationalists have claimed, won and ruled the 'motherland', this same motherland may not signify 'home' and 'source' to women."⁷³ Die Wechselwirkungen zwischen Gender und Nationalismus sind also auch hier kaum zu übersehen.

Gender informs nationalism and nationalism in its turn consolidates and legitimates itself through a variety of gendered structures and shapes which, either as ideologies or as political movements, are clearly tagged: the idea of nationhood bears a masculine identity though national ideals wear a feminine face.⁷⁴

In Zimbabwe ist dieses Gesicht das Gesicht von Nehanda.

⁷⁰Ebd. S. 45.

⁷¹Vgl. dazu Nhongo-Simbanegavi, Josephine: *Zimbabwean Women in the Liberation Struggle: ZANLA and its Legacy, 1972 - 1985*. Oxford 1997. (Unveröffentlichte Dissertation). Mehr dazu im Kapitel "Kämpferinnen in Literatur und Film. Das Bild der vermeintlichen Töchter Nehandas".

⁷²Boehmer, Elleke: "Stories of Women and Mothers: Gender and Nationalism in the Early Fiction of Flora Nwapa." In: Nasta, Susheila (Hrsg.): *Motherlands. Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*. London 1991. S. 3.

⁷³Ebd. S. 5.

⁷⁴Ebd. S. 6.

Yvonne Vera ist es mit *Nehanda* gelungen, eine andere Geschichte dieser Figur zu erzählen, denn sie empfand sie als von Zimbabwe entfremdet. "When I wrote *Nehanda*, I said that I had to find a home for her in Zimbabwe. I wanted to give Nehanda back to Zimbabweans."⁷⁵ Dazu verortet sie Nehanda in einen weiblichen Kontext, einen Kontext, der vor allem für Frauen relevant ist. "There are all kinds of possibilities for a book on Mbuya Nehanda," said Vera. 'She's an inspiration for women, someone who can strengthen and empower us. That's what makes the novel contemporary.'"⁷⁶ Wie auch Mazvita aus *Without a Name* erhält Nehanda hier eine Stimme, die, so Penny Ludicke (1997), die Stimme der zum Schweigen gebrachten zimbabwischen Frauen verkörpert.

Vera has chosen a predominantly feminine mode of expression which privileges both indigenous Zimbabweans and women, selectively isolating and censoring the answering or antagonistic voices of the usurping "strangers" of the first Chimurenga and the male companions or comrades of the second. The author neatly reverses the usual inherited colonial legacy of silence which is imposed on the colonised and on the women in particular, and allows the [...] Zimbabwean women to improvise a "speech" in order to communicate an anguish, an experience and finally a voice often unheard or unrecognisable in the larger world.⁷⁷

Vor dem Hintergrund der nationalen zimbabwischen Identität, in der Frauen kaum eine Rolle spielen, fordert Vera auf diese Weise das nationale Selbstverständnis heraus. Versteht man dies mit Elleke Boehmer, so schafft Vera damit eine neue Nation.

Where women tell of their own experience, they map their own geography, scry their own history and so, necessarily, contest official representations of nationalist reality. They implicitly challenge the nation's definition of itself through territorial claims, through the reclamation of the past and the canonisation of heroes.⁷⁸

⁷⁵Hill, Heather: "Writer Sends Spirit Medium From Canada With Love." *Northern News*. October 1993. S. 19.

⁷⁶Ebd.

⁷⁷Ludicke, Penny: "Writing from the Inside-Out, Reading from the Outside-In: A Review of Yvonne Vera's *Nehanda* and *Without a Name*." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 67. Sie weist darauf hin, daß für westliche Leser der Zugang zu *Nehanda* oft sehr schwer ist. Dies gilt sicherlich auch für Veras andere Romane. Zur Rezeption Schwarzer Literatur durch Weiße vgl. Abel, Elizabeth: "Black Writing, White Reading: Race and the Politics of Feminist Interpretation." In: Appiah, Kwame Anthony, Henry Louis, Gates Jr. (Hrsg.): *Identities*. Chicago 1995. S. 242-270.

⁷⁸Boehmer, Elleke: "Stories of Women and Mothers: Gender and Nationalism in the Early Fiction of Flora Nwapa." In: Nasta, Susheila (Hrsg.): *Motherlands. Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*. London 1991. S. 11.

Diese Heldinnen sind neben Nehanda auch die Kämpferinnen des 2. Chimurenga. Im folgenden soll gezeigt werden, wie sowohl die Politik als auch die Literatur diese Frauen versteht und welche Texte den nationalen Diskurs unterwandern.

a. Nehanda als Heldin und Nehanda als Person. Die Konstruktion des Spirit Mediums Ambuya Nehanda

Nehanda ist im zimbabwischen Kontext sicherlich einer der wichtigsten historischen Bezugspunkte.⁷⁹ Sie verkörpert den Widerstand gegen die Kolonialmacht und ist damit ein zentraler Baustein im Bild der zimbabwischen Nation. Nehanda ist der Name eines Lion Spirits bzw. Mhondoro der Shona.⁸⁰ Diese Geister verfügen über außerordentliche Macht und großen Einfluß auf Natur und Politik. Sie manifestieren sich in Medien bzw. Svikiro, über die sie kommunizieren und die die Persönlichkeit der jeweiligen Mhondoro übernehmen. Daher werden auch die Geistmedien selber als Mhondoro bezeichnet. Nehanda ist ein solches Geistmedium. Herausragend ist Nehanda auch, da sie, wie David Lan (1985) zeigt, anders als alle anderen Mhondoro über zwei Ursprungsmythen verfügt. "Unlike all

⁷⁹Als historischer Bezugspunkt sind ähnlich bedeutend nur noch die Ruinen des vorkolonialen Reiches Great Zimbabwe, aus deren Namen ("dziwa dza mabwe" = "Häuser aus Stein") sich das Wort Zimbabwe ableitet. Radiokarbonmessungen datieren die Existenz dieses Reiches auf das frühe Mittelalter bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Als die Portugiesen Zimbabwe erreichen, glauben sie, wie andere Europäer nach ihnen, im biblischen Goldland angelangt zu sein. Sie halten die Ruinen des Great Zimbabwe für das tatsächlich im heutigen Äthiopien gelegene Axum. Die Zerstörung dieses Kulturerbes treiben Ende des 19. Jahrhunderts Schatzsucher voran, die mit der von ihnen 1895 gegründeten Rhodesia Ancient Ruins Company den Verkauf der Fundstücke für sich beanspruchen. Zu Beginn der '60er Jahre wird Great Zimbabwe zum Symbol der afrikanischen Nationalbewegung. Die rhodesische Regierung untersagt daraufhin jede Äußerungen, die auf einen afrikanischen Ursprung der Ruinen hinweisen könnte. Der Archäologe Peter Garlake muß ins Exil gehen. Der Haushalt für archäologische Ausgrabungen fällt auf ein absolutes Minimum. Vgl. d.: Sinamai, Ashton: "Heritage and politics: the Great Zimbabwe controversy." *Social Change and Development*. 42/43, August 1997. S. 26-28 u. 37. Auch der deutsche Historiker Karl Mauch kommt nach seinem Besuch 1871 zu der Ansicht, das biblische Goldland Axum gefunden zu haben. Aufgrund von Holzfunden ist er überzeugt, daß Great Zimbabwe eine Stadt der Königin von Saba sei. Verschiedene Wissenschaftler schließen sich dieser Auffassung an und sprechen den Afrikanern die Fähigkeit ab, solche Architektur hervorzubringen. Für die Kolonialisten rechtfertigt dies die Unterdrückung der Bevölkerung. Es gibt jedoch verschiedene Hinweise auf Mauchs Zweifel an seiner eigenen Theorie. Vgl. d.: Munjeri, Dwason: "Carl Mauch (1835-1875)." In: Kammerer-Grothaus, Helke (Hrsg.): *10 Jahre Zimbabwe. Kunst und Geschichte*. Bremen 1990. S. 53-59. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Webber Ngoro. Er gibt einen Überblick sowohl über die Geschichte als auch über die Forschungsgeschichte. Ngoro, Webber: "Groß-Simbabwe." *Spektrum der Wissenschaft*. Oktober 1998. S. 74-79. Eine umfassendere Studie zur präkolonialen Geschichte Zimbabwes ist Pikirayi, Innocent: *The Zimbabwe Culture. Origins and Decline of Southern Zambezi States*. Walnut Creek 2001.

⁸⁰Man findet auch die Bezeichnungen Nyanda oder (A)mbuya Nehanda. Lion Spirit heißen die Mhondoro, da sie, wenn sie kein Medium haben, in jungen Löwen ruhen.

other *mhondoro* mediums, Nehanda is believed to have two separate, equally legitimate traditions of mediums, one in the Mazoe region near the capital Harare, the other in Dande."⁸¹ Für die zimbabwische Geschichte ist Nehanda besonders wichtig, da sie im Kampf gegen die beginnende Kolonisation der Briten, Ende des 19. Jahrhunderts, zusammen mit anderen Mhondoro eine Schlüsselrolle in der Organisation des Widerstandes gespielt hat.⁸² Manifestiert in einem Medium aus Mazoe, einer Frau mit dem Namen Charwe, nahm sie eine führende Rolle im Aufstand von 1896-97 ein. In diesem 1. Chimurenga war sie eine der ausdauerndsten und unbestechlichsten spirituellen TruppenführerInnen. Nach dem Scheitern der Kämpfe wurde sie schließlich zusammen mit Kaguvi (Kagubi), einem anderen Mhondoro, zum Tode verurteilt und am 27. April 1898 gehängt.

Wie keine andere ist Nehanda zum Symbol für den Kampf gegen koloniale Unterdrückung geworden. Dies liegt vor allem an dem Widerstand, den sie im Angesicht des Todes ihren Henkern entgegenbrachte. Denn sie weigerte sich zum Christentum überzutreten und prophezeite das Ende der europäischen Herrschaft in ihrem Land. Die Ehre, die Nehanda seitdem zuteil wird, zeigt sich, so David Lan, vor allem in der oralen Tradition, die sie zur nationalen Heldin erhebt.

A powerful and prolific oral tradition grew around her name, her part in the rebellion and especially the last moments of her life after she was condemned: her refusal to accept conversion to Christianity, her defiance on the scaffold and her prophecy that "my bones will rise" to win back freedom from the Europeans. In time the career of the medium and the healing and protective powers associated with the spirit became inextricably fused. In songs, in verse and in myth, Nehanda came to represent the inevitable but so-long awaited victory of the Shona over their oppressors.⁸³

⁸¹Lan, David: *Guns & Rain. Guerrillas & Spirit Mediums in Zimbabwe*. London 1985. S. 6.

⁸²Insbesondere die Forschung von Terence Ranger hat die zentrale Rolle der Geistmedien hervorgehoben. Vgl. dazu Ranger, Terence: *Revolt in Southern Rhodesia 1896-97*. London 1967. Norma Kriger verweist jedoch darauf, daß der Einfluß der Geistmedien durchaus unterschiedlich war. Zumindest machen die Informanten zu dem Thema deutlich voneinander abweichende Angaben. In manchen Gegenden ist die Macht der Geistmedien bis zum Beginn des Bürgerkriegs sogar verschwunden. Es gibt also keine eindeutige Korrelation zwischen dem Glauben an Geistmedien und der Bereitschaft, das koloniale System zu zerstören. Aus diesem Grund ist, so Norma Kriger, Rangers Argument, je größer der Einfluß der Geistmedien, desto radikaler die national afrikanischen Ansichten der Bauern, kaum zu halten. Vgl. dazu Kriger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992. Insbesondere Kapitel 4.

⁸³Lan, David: *Guns & Rain. Guerrillas & Spirit Mediums in Zimbabwe*. London 1985. S. 6f. Norma Kriger verweist darauf, daß Lan in seiner sehr innovativen Arbeit zum Zusammenhang von präkolonialen Symbolen bzw. Ritualen und dem Widerstand gegen die Kolonialmacht nicht immer verdeutlicht, wer spricht. "Lan's evidence that the pact between guerrillas and mediums established guerrilla legitimacy suffers from problems associated with voice: is the reader hearing Lan, mediums, guerrillas, or peasants?" Kriger, Norma:

Im Befreiungskampf, dem 2. Chimurenga, der 1980 schließlich zur Unabhängigkeit führte, flossen diese Lieder in die Kriegspropaganda ein. Viele der Chimurenga-Songs beziehen sich, wie Norma Kriger (1992) zeigt, auf die afrikanische Geschichte.

Many of the *chimurenga* songs appealed to the spiritual and cultural base of African nationalism. The following song, for example, enjoins village heads to reform their corrupt ways and to remember Nehanda [...:] ["Kraalheads, the way you live with the society, as if you have got hatred and as if you are handicapped and you are a fool. See kraalhead, see kraalhead, it is now a new era. If you think of *Mbuya* [...] Nehanda, I end up joining the struggle. It is now a new era."]⁸⁴

Die afrikanische Geschichte mit ihren Ahnen und Mythen erhält auf diese Weise eine politische Bedeutung. Insbesondere Nehanda ist der Nenner, auf dem sich die unterschiedlichen Völker und Gruppen Zimbabwes treffen sollen.

Alec Pongweni (1982) hat in einer Studie viele dieser Lieder zusammengetragen.⁸⁵ Ihre Herkunft ist unterschiedlich. Zum Teil wurden sie im Exil, zum Teil im damaligen Rhodesien geschrieben und aufgeführt. Die Analysen der Chimurenga-Songs zeigen, daß hier in erster Linie eine gemeinsame afrikanische Geschichte konstruiert werden sollte. Norma Kriger verweist auf zwei Arbeiten. "[Jessica Sherman (1980) and Will Moore (1989)] found the songs aimed to inspire unity and solidarity among the various oppressed African groups, hence the prominence of the ancestors and the spirit of nationalism in the war songs."⁸⁶ Eine weitere wichtige Funktion

Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices. Cambridge 1992. S. 130. In Yvonne Vera's *Nehanda* zeigt sich, wie Nehanda an ihrer Identität festhält. Hier ist eine kompromißlose Heldin gezeichnet, die im Angesicht des Todes zu sich selbst steht. Vgl. dazu a. Ludicke, Penny: "Writing from the Inside-Out, Reading from the Outside-In: A Review of Yvonne Vera's *Nehanda* and *Without a Name*." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 69.

⁸⁴Kriger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992. S. 98.

⁸⁵Vgl. dazu Pongweni, Alec: *Songs that won the Liberation war*. Harare 1982. Zu den Sängerinnen vgl. Chitauo, Moreblessings, et al.: "Song, Story and Nation: Women as singers and actresses in Zimbabwe." In: Liz Gunter (Hrsg.): *Politics and Performance. Theatre, Poetry and Song in Southern Africa*. Johannesburg 1994. S. 111-138. Die Rolle der Mhondoro wird auch in *The Spirit*, einer von Michael Raeburn gesammelten Geschichte zimbabwischer Kämpfer, deutlich. Vgl. dazu: Raeburn, Michael: *Black Fire! Narratives from Zimbabwean Guerrillas*. Harare 1986. (Erstausgabe: 1978). S. 60-85. Ähnliche Sammlungen haben auch Kathy Bond-Stewart, Irene Staunton und die Zimbabwe Women Writers zusammengestellt. Sie haben jedoch ausschließlich Kämpferinnen interviewt. Vgl. dazu Bond-Stewart, Kathy (Hrsg.): *Young Women in the Liberation Struggle*. Harare 1984; Staunton, Irene (Hrsg.): *Mothers of the Revolution*. Harare 1990 und Zimbabwe Women Writers (Hrsg.): *Women of Resiliences. The Voices of Women Ex-Combatants*. Harare 2000.

⁸⁶Kriger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992. S. 179. Kriger bezieht sich hier auf Moore, Will: *Rebel Music: Appeals to Rebellion in Zimbabwe*. Center for Comparative Politics,

dieser Art von Liedern war, so Norma Kriger, die Erziehung. Sie wurden auf den Moaris, dem von den Guerillas für die ländliche Bevölkerung organisierten politischen Unterricht, gesungen. "[T]he songs that [the guerrillas] and the civilians sang at *moaris* [...] constituted a primary vehicle of political education."⁸⁷ Flora Veit-Wild (1992) zeigt, daß Solomon Mutswairos *Feso* (1957) einer der wenigen Texte war, der neben diesen Liedern im Krieg eine prominente Rolle spielte.⁸⁸ Insbesondere das hier enthaltene Gedicht über Nehanda galt als fester Bezugspunkt.

Nehanda! You great earthly spirit! / A mighty Lioness! O Great One of ancient times! / With fear, they quaked, hearing your voice / Beneath the *mupande* tree near a flat rock. / You ordered, "Go, Warriors! and destroy / Those VaNyai gathered in the north. / Fight, my heroes! But stretch not / Your hands to seize booty from them." / At Nehanda's command, together they gathered / Legions of men who headed for the lowlands. / Indeed devastating battles they fought! / Though they obeyed the entire command. / Yet, nevertheless, the land they took: / Nehanda! I say, "Arise! And help us!"⁸⁹

Jimmy Patsanza (1993) bestätigt die zentrale Rolle des Gedichts, dem eine geradezu agitatorische Funktion zukam: "The poem became an opening prayer to all nationalist rallies."⁹⁰

Doch nicht nur die Kriegs-, sondern auch die Parteipropaganda der ZANU (PF) hat Nehanda für sich vereinnahmt.⁹¹ In den Feierlichkeiten zur Unabhängigkeit war ihr Name und ihr Bild unübersehbar. Am Vorabend der Unabhängigkeit (am 18.4.1980 wird Zimbabwe unabhängig) sang der ZANU (PF) Ideological Choir im Radio:

Grandmother Nehanda, / You prophesied, / Nehanda's bones resurrected, / ZANU's spear caught their fire / Which was transformed into ZANU's gun, / The gun which liberated our land. / The exploiters of Zimbabwe / Were

Department of Political Science, University of Colorado, Boulder, unpublished 17 July 1989 und Sherman, Jessica: Songs of the Chimurenga. *Africa Perspective*. 16, 1980. S. 80-88. Beides zitiert nach Kriger.

⁸⁷Kriger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992. S. 98.

⁸⁸Vgl. dazu Veit-Wild, Flora: *Teachers, Preachers, Non-Believers. A Social History of Zimbabwean Literature*. London 1992. S. 264ff.

⁸⁹Mutswairo, Solomon: *Feso*. Harare 1995. (Shona Erstausgabe: 1957). S. 39. Im Folgenden immer zitiert als FO.

⁹⁰Patsanza, Jimmy: "Zimbabwe's Joan of Arc. Nehanda by Yvonne Vera." *The Herald Scribes Scroll*. August 2, 1993.

⁹¹In dieser Zeit war ZANU (PF) die Partei Robert Mugabes, die Partei der Shona. Bei den ersten freien und allgemeinen Wahlen in Zimbabwe, im Februar 1980, erhält die Partei 57% der Stimmen. Der hohe Wahlsieg der ZANU (PF) wird im allgemeinen auf die politische Erziehung, die der ZANU (PF) in Zeiten des Krieges zu außerordentlicher Popularität verholfen hat, zurückgeführt. Vgl. dazu Kriger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992. S. 121.

cannibals drinking the masses' blood, / Sucking and sapping their energy. / The gun stopped all this. / Grandmother Nehanda, / You prophesied.⁹²

Nehanda war diejenige unter den Ahnen, die während der Feierlichkeiten deutlich im Mittelpunkt stand. Unzählige Lieder und Abbildungen auf Fahnen sowie auf allen denkbaren Kleidungsstücken machten sie zur Ikone der Unabhängigkeit. Ihr Bild prangte sogar noch über dem des Premierministers und Kämpfers Robert Mugabe. Für David Lan wurde Nehanda auf diese Weise zur Schutzpatronin ganz Zimbabwes. Ihre Funktion ist es, die Nation zu einen.

On a special printed banner that was hung wherever the new nation state was welcomed, Nehanda's head and shoulders hovered above those of Robert Mugabe, the warrior of the past guiding, supporting and recommending this triumphant warrior of the present. Whithin six months, schools and, with particular aptness, a maternity hospital had been named in her honour. There was no doubt that Ambuya Nehanda, the grandmother of all ancestors, had taken the whole of Zimbabwe under her care.⁹³

Die neuen Machthaber hatten ihre neue Nation mit einer sich auf die afrikanische Geschichte beziehenden Identität ausgestattet. So wurde die Vereinnahmung eines Mythos auf die Spitze getrieben.

Dieser Mythos wurde auch nach außen hin zelebriert. 1981 stellte das "Ministry for Education and Culture" eine "National Dance Company" zusammen, die mit einem eigens geschriebenen Stück *Mbuya Nehanda* weltweit auf Tournee ging. Stella Chiweshe spielte die Hauptrolle, Nehanda. Trotz dieser zentralen Position hat sich Chiweshe in keiner Weise vom nationalen Diskurs vereinnahmen lassen. Moreblessings Chitauo et al. (1994) erklären dies mit der äußeren Erscheinung der Künstlerin.

There is nothing sexually enticing about her singing and performing style, nor does she fit easily into the "Mother Africa" model. She is more priestess or prophetess and comes from the liminal area beyond sexuality and fertility. She is in a way in a space beyond male control, at the same time she harnesses an area of power which has until now been claimed by men, she is both transgressor and innovator.⁹⁴

⁹²Lan, David: *Guns & Rain. Guerrillas & Spirit Mediums in Zimbabwe*. London 1985. S. 217.

⁹³Ebd. S. 218.

⁹⁴Chitauo, Moreblessings, et al.: "Song, Story and Nation: Women as singers and actresses in Zimbabwe." In: Liz Gunner (Hrsg.): *Politics and Performance. Theatre, Poetry and Song in Southern Africa*. Johannesburg 1994. S. 133. Zur herausragenden Bedeutung von Liedern und Tanz im zimbabwischen Theater vgl. Rohmer, Martin: *Theater and Performance in Zimbabwe*. Bayreuth 1999.

Stella Chiweshe ist mit ihrer prominenten Rolle in *Mbuya Nehanda* zwar Teil des nationalen Diskurses geworden, ihr ist es aber gelungen, eine eigene Stimme zu finden.⁹⁵ Dies unterscheidet sie von einer ganzen Reihe ihrer Kolleginnen, die sobald sie kritische Töne anschlagen zum Schweigen gebracht werden.

The unitary and male gendered form of nationalism has meant that women singers have often operated as emblematic, symbolic figures of "the nation". Yet when they have attempted to move away from a normative masculine identity in their narrative of the nation and sing in terms of a plurality of women's experience that is far from emblematic - they may be silenced, or castigated.⁹⁶

Wie jeder Mythos kann sich Nehanda einer Vereinnahmung und Interpretation nicht erwehren und ist vermutlich auch daher eine willkommene Ikone des unabhängigen Zimbabwe.

Bis heute ist Nehanda die nationale Heldin, eine "Leitfigur nationaler Identität"⁹⁷, so Ingrid Laurien (2000). Der erste Roman, der sich ausschließlich mit diesem Mythos befaßt, ist Charles Samupindis *Death Throes. The Trial of Mbuya Nehanda* (1990).⁹⁸ Wie schon der Titel schließen läßt, geht es hier in erster Linie um ihren Prozeß. Ähnlich wie die Propagandalieder und das Bild, das die Politiker von Nehanda zeichnen, ist Nehanda auch in diesem Text vor allem ein Mythos und bestätigt sie in ihrer Rolle als nationale Heldin. Mehr noch, sie ist im Sinne von "Mutter Afrika" diejenige, die sich für die Nation opfert. Zwar muß Nehanda in jeder Erzählung sterben, das erfordert schon allein die Logik der Geschichte, doch bei Samupindi ist ihr Leid aufs engste mit dem der Nation verknüpft.

This was *the* nation. / Her hands were manacled at her deflated tiny tummy by heavy cinches and iron chains. Her legs were two little sticks with slight knots in the knee area. Knots of perseverance? They were leg-ironed. And all

⁹⁵Stella Chiweshe spielt seit 1984 vor allem Mbira, Musik, die in Rhodesien verboten war, und hat seit 1987 ihre eigene Band. Zusammen mit ihrem Ehemann Peter Reich lebt und arbeitet sie heute in Berlin. Vgl. dazu Richard Wicksteeds Film *Music of the Ancestors* (1990). Einen historischen Überblick zu Musik, vor allem auch zu der Rolle der Sängerinnen und der KämpferInnen geben die Filme von Simon Bright: *Mbira Music - The Spirit of the People* (1990) und Joyce Makwenda: *Zimbabwe Township Music 1930 - 1960* (1992). Auch Chiwesches Tochter Virginia Mukwesha ist inzwischen erfolgreiche Mbiraspielerin geworden.

⁹⁶Chitauru, Moreblessings, et al.: "Song, Story and Nation: Women as singers and actresses in Zimbabwe." In: Liz Gunner (Hrsg.): *Politics and Performance. Theatre, Poetry and Song in Southern Africa*. Johannesburg 1994. S. 113. Beispielhaft sei hier auf das Schicksal von Dorothy Masuka und Susan Mapfumo verwiesen. Vgl. dazu ebd.

⁹⁷Laurien, Ingrid: "Yvonne Vera." *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. 53, 10/2000. S. 4.

⁹⁸Chenjerai Hove *Bones* (1989) befaßt sich nur implizit mit Nehanda.

those chains for so withered a body! It was an affront to logic. / She was the nation. A people. / Her thin, mean-looking lips were deeply cracked and parched. They asked silent questions. What taste is water? Why am I here?⁹⁹

Nehanda ist die Nation. Sie leidet zwar, doch es ist im Grunde nicht Nehanda, die gequält wird, sondern eher die Nation. Auf diese Weise rückt Nehanda und die Gewalt, die dieser Frau 1898 angetan wurde, in den Hintergrund. Als Vertreterin der Nation ist ihre Person völlig marginal. Doch auch wenn Nehanda die Nation symbolisiert, erwartet auf dem Bild, das bei Samupindi beschrieben ist (und das ebenfalls auf dem Umschlag des Buches zu sehen ist), neben der Nation auch Nehanda bzw. das Medium Charwe ihren Tod (vgl. Abbildung 1).

Das Leid dieser Frau, sei es nun Nehanda oder ihr Medium Charwe, existiert bei Samupindi nicht. Der Erzähler hat noch nicht einmal Mitleid mit dem gepeinigten Körper, den er ausführlich beschreibt. Im Gegenteil. Für ihn ist Nehanda eine traurige Erscheinung, eine Beleidigung für das Auge des Betrachters. Nehandas Körper interpretiert der Erzähler als einen Judas-Körper - einen Körper also, der Nehanda verraten und daher ihren Tod zu verantworten hat.

She was the epitome of dejection. Emaciated to the marrow, her hair grey and senile, kinky. Her little black cat's eyes were drawn deep into the sockets and scalp, imparting an aura of mysticism. Her body was meanly gaunt and springly - the only remaining suggestion that this rapine was once a powerhouse of robust energy. Her flesh was biltongly and it hung upon her bones like a scarecrow's flattering sari. Her very dark skin was heavily meshed by a gauze of cracks. The weeks she had spent in detention had done adequate justice to her. She was a sorry sight, that assaults the eye of the perceiver. / She was a country, the rough-hewn nature of whose landscape possibly denoted her muscular thinking. The flesh, bones and blood had gone over the precipice of mortality. But the spirit hung on. The body was a puerile lie. The spirit was there. The thing that supported the skeleton was a spiral of rapacious spirit. There was no mistake about it. It was trapped within the lethargy of that Judas body and it was putting up a tenacious fight to escape. Importunate. Her captors might not have realised how impossible it was to defeat the spirit that believes. Made so lethal and invincible because belief cannot be altered by appeal to logic. (DT 9)

Implizit trägt bei Samupindi der Körper die Verantwortung für den gescheiterten antikolonialen Widerstand. Mit dieser Lesart des Mythos lässt

⁹⁹Samupindi, Charles: *Death Throes. The Trial of Mbuya Nehanda*. Harare 1992 (Erstausgabe: 1990). S. 10. Im Folgenden immer zitiert als DT.

sich schließen, daß ein anderer Körper Nehanda (und damit auch das zimbabwische Volk) vor einer Niederlage hätte bewahren können. Doch Nehandas Körper, so will es die Geschichte, ist der Körper einer Frau. Ihr Fleisch, das aus der Sicht des Erzählers wie Biltong (Dörrfleisch) von ihren Knochen hängt, macht sie, so der Erzähler weiter, zur Vogelscheuche. Keinesfalls eine sonderlich respektvolle Bezeichnung für eine ältere Frau, die zudem noch einen nationalen Mythos verkörpert.

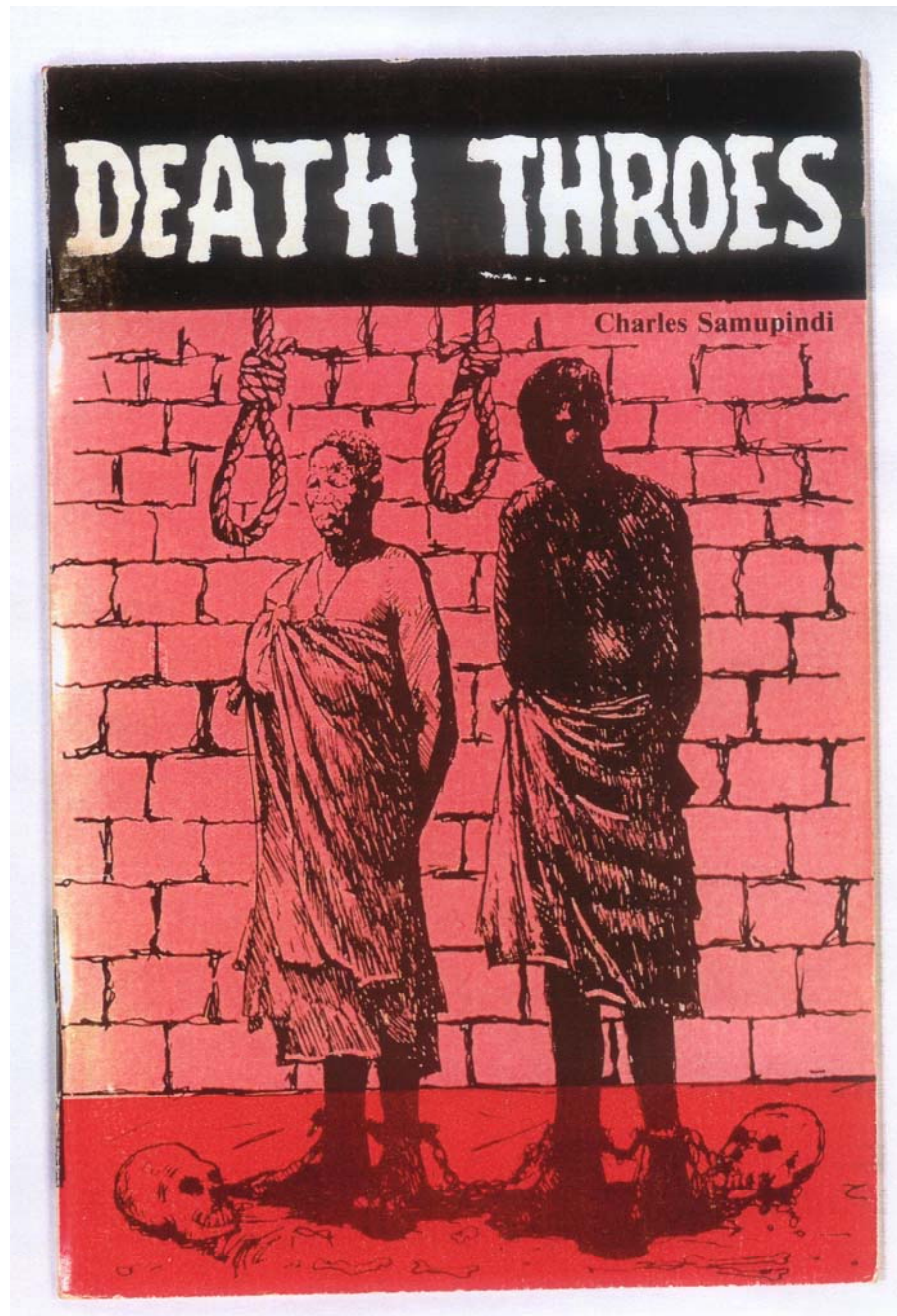


Abb. 1: Titelbild von Charles Samupindis *Death Throes. The Trial of Mbuya Nehanda*.

Diese negative, empathielose und geradezu hämische Wahrnehmung eines älteren, vom Leben gezeichneten Frauenkörpers steht der Erzählung über einen ähnlichen Körper in Veras *Nehanda* diametral gegenüber. Der Vergleich macht deutlich, welchen Blick Samupindis Erzähler einnimmt. Denn bei Vera (1993) sehen Frauenkörper anders aus.

A harmony of curling black and silver hair covered her head. Her piercing eyes moved rapidly across the room, though the thin skin around them was loosened by age. Her brow was deeply furrowed; and wrinkled pouches, containing many memories, hung below her eyes. Her brow too, carried deep secretive furrows. She had tucked some of her secrets into the folds of skin around her knees and ankles, and around her elbows. Her arms were surprisingly strong.¹⁰⁰

Dies ist der Körper einer der Frauen, die Nehandas Geburt begleiten. Veras Erzählerin macht jedoch keine unansehnliche Vogelscheuche aus diesem Frauenkörper, denn die Wahrnehmung ist beinahe zärtlich. Samupindis Erzähler hingegen beschreibt respektlos Nehandas geschundenen Körper, an dem, wie er selbst bemerkt, das Gefängnis seine Spuren hinterlassen hat. "The weeks she had spent in detention had done adequate justice to her." (DT 9) Doch diesem (Frauen)Körper wird weder Mitleid noch Respekt entgegengebracht. Der Körper kann also mit der verehrenden Nehanda nichts zu tun haben.

In *Death Throes. The Trial of Mbuya Nehanda* ist Nehanda keine Frau. Denn der Erzähler trennt ganz explizit zwischen Körper und Geist. Nehandas Geist gelingt es nur, sich dank eines festen Glaubens zu retten. Auf diese Weise entsteht der Eindruck, als ob primär der Frauenkörper und nicht die Kolonialmacht die Verantwortung für Nehandas Tod trägt. Denn in diesem Text scheint der Körper Nehanda nicht zu entsprechen. Folgt man dem Erzähler, so ist ihr Körper eine Lüge, aus der sich der Geist hartnäckig versucht zu befreien. Und dies gelingt auch. Daraus ergibt sich, daß es letztlich Nehandas Geist - und nicht etwa ihre weibliche körperliche Identität - sein muß, der mit dem Land verbunden ist. Samupindis Nehanda ist also trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer Körperlichkeit eine Heldin. Denn es gelingt ihr, sich über ihren Körper zu erheben. Die Darstellung eines geschundenen, unansehnlichen Körpers, die Gegenüberstellung mit dem starken Geist der Ahnin und die auf diese Weise konstruierte Differenz

¹⁰⁰Vera, Yvonne: *Nehanda*. Toronto 1994. (Erstausgabe: Harare, 1993). S. 5. Im Folgenden immer zitiert als NA.

zwischen Körper und Geist läßt den Geist Nehanda als rein erscheinen. Besonders erstaunlich ist, daß der Erzähler die hier dargestellte Gewalt übersieht, obwohl Nehandas Abbild wie in keinem anderen Text beschworen wird. Selbst wenn man davon ausgeht, daß nicht Nehanda, sondern irgendein weltlicher Körper gemartert wird, so ist es dennoch ein Mensch (und in diesem Fall eine Frau), die gefesselt ihr Ende erwartet. Die Interpretation des Fotos in *Death Throes. The Trial of Mbuya Nehanda* verschließt den Blick vor der kolonialen Gewalt und romantisiert zugleich Nehandas Schicksal, denn der Erzähler versteht Nehanda trotz der Ketten als frei.

Bis heute also ist das Bild von Nehanda (bzw. ihres Mediums Charwe), das sie vor ihrer Hinrichtung zeigt, entweder als Foto, als davon gefertigte Zeichnung, Skulptur oder Beschreibung in der Öffentlichkeit stets präsent.¹⁰¹ Für Stephen Gray (1994) ist diese Abbildung geradezu schockierend, denn anders als Samupindis Erzähler blickt er mitleidsvoll auf den Frauenkörper.

The photos of her when she was rounded up by the colonial authorities are deeply shocking: near naked, her hands clasped modestly - and her head bowed, before she was hanged (repeatedly, as it happens), her snuffbox tied to her wrist. / In the National Archives one comes up a turn in the stairs against a life-size model of her, awaiting her end. The impact is considerable. Understandably, her gaunt figure took on iconic power during the "Second Chimurenga" of 1972-1979.¹⁰²

Die Diskussion, die Stephen Gray hier eröffnet, ist in Hinsicht auf die Darstellung von Gewalt sehr interessant, denn er deutet mit seinem Blick auf die Abbildungen von Nehanda die Frage an, was diese Darstellungen eigentlich zeigen. Stephen Gray nämlich sieht hier anders als Samupindis Erzähler keine kämpfende und starke Heldin, sondern eine in ihrer Nacktheit und in ihrer Gefangenschaft zutiefst gedemütigte Frau. Er ignoriert den Frauenkörper nicht. Und vielleicht zeigt dieses Bild weniger Nehanda als das Medium aus Mazoe, die Frau mit dem Namen Charwe, die im Angesicht des Todes ihren Henkern ausgeliefert ist.

¹⁰¹Das Foto von Nehanda (ohne Kaguvi) hat auch Eingang in die afro-amerikanische feministische Literatur erhalten. Bei Sandra Sharp findet man Nehanda unter der Kategorie "Witches, Wives and Warriors". Nehanda wird hier u.a. in einer Reihe mit der Ashanti Queen Mother Yaa Asantewa (Ghana; hat 1900 ihre Leute gegen die Briten angeführt) und Queen Nzinga (Angola; kämpfte um 1800 gegen die Portugiesen und ließ ihren Bruder hinrichten, als der mit den Kolonialisten paktieren wollte) genannt. Vgl. dazu Sharp, Sandra: *Black Women for Beginners*. New York 1993. S. 92 u. 114.

¹⁰²Gray, Stephen: "Literature Over the Limpopo. Literature From the Other Side of the Limpopo." *Supplement to THE WEEKLY MAIL & GUARDIAN*. February 1994. S. 1.

Genau hier setzt Yvonne Vera mit *Nehanda* ein. Beim Betrachten des Fotos kommt ihr die Idee, die zum Mythos gewordene Figur durch einen erzählerischen Text aus dem Raum dieses Bildes zu befreien (vgl. Abbildung 2). So zumindest erzählt es die Autorin in einem Interview mit Farai Nyandoro (1993).

The hackneyed photograph of Nehanda in one of the Primary School texts inspired Yvonne to write *Nehanda*. She felt that the picture did not capture the vision, and imagination of this epic woman. For Yvonne, who believes in ancestral worship, being able to capture this element on paper was a fascinating exercise. It was a way of liberating Nehanda 'from that photographic space'.¹⁰³



Abb. 2: Aus David Lan (1985: 1985: 118)

¹⁰³Nyandoro, Farai: "Farai Nyandoro Talks to the Author of *Nehanda*. Yvonne Vera: Why I Wrote this Book." *Sunday Gazette Magazine*. September 26, 1993. S. 12. In einem Interview mit Markus Bednarek (1997) erzählt Vera, daß auch ihre Urgroßmutter ein Geistmedium war. Vgl. dazu Bednarek, Marcus: *Yvonne Vera - Schriftstellerin in Afrika*. 11.10.1997. (Manuskript der Radiosendung im Deutschlandfunk.) S. 2.

Bezeichnenderweise ist auch auf den unterschiedlichen Ausgaben des Romans diese Abbildung nicht zu sehen (vgl. Abbildung 3 und 4).

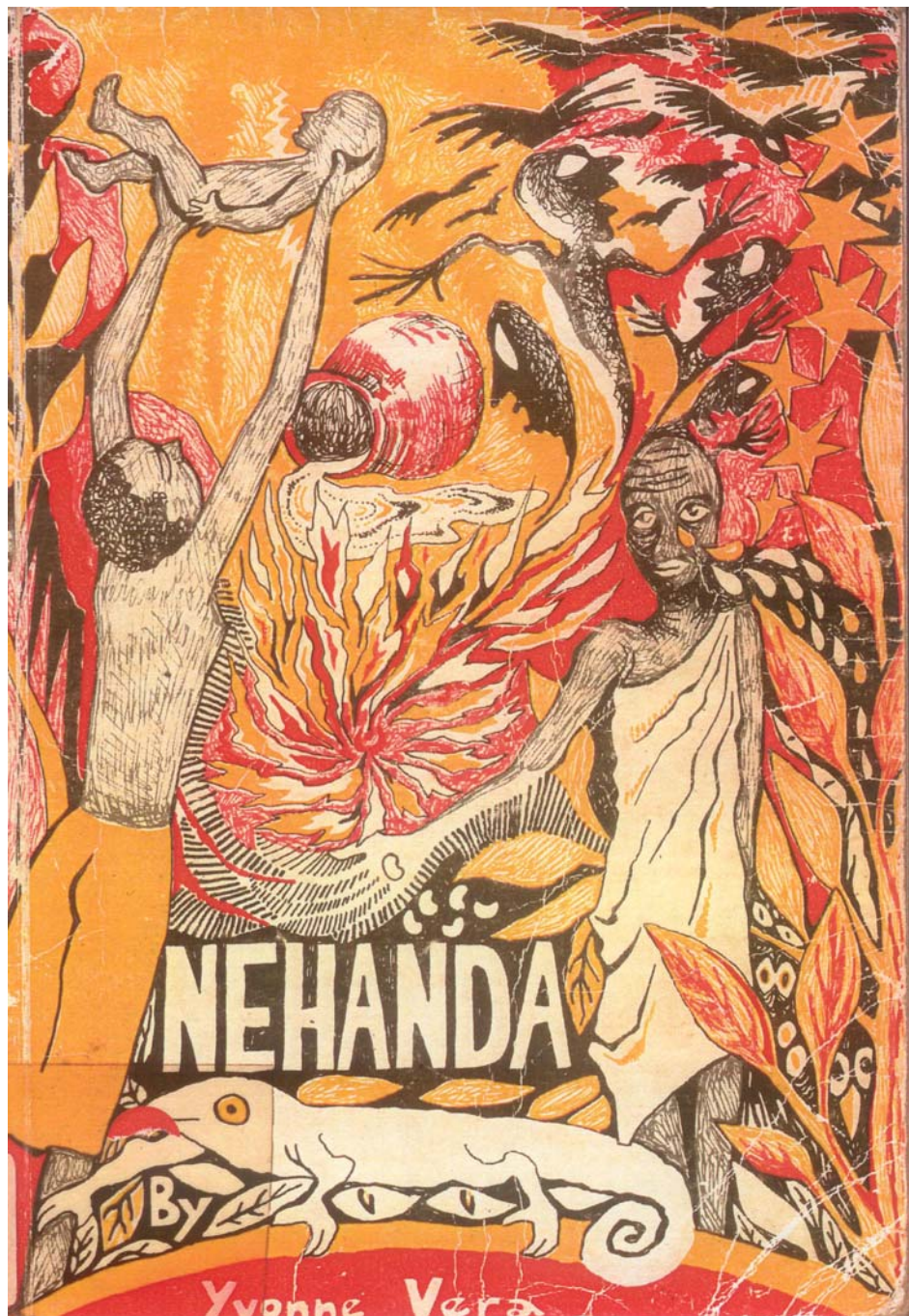


Abb. 3: Titelbild von Yvonne Veras *Nehanda* (Verlag: Baobab).

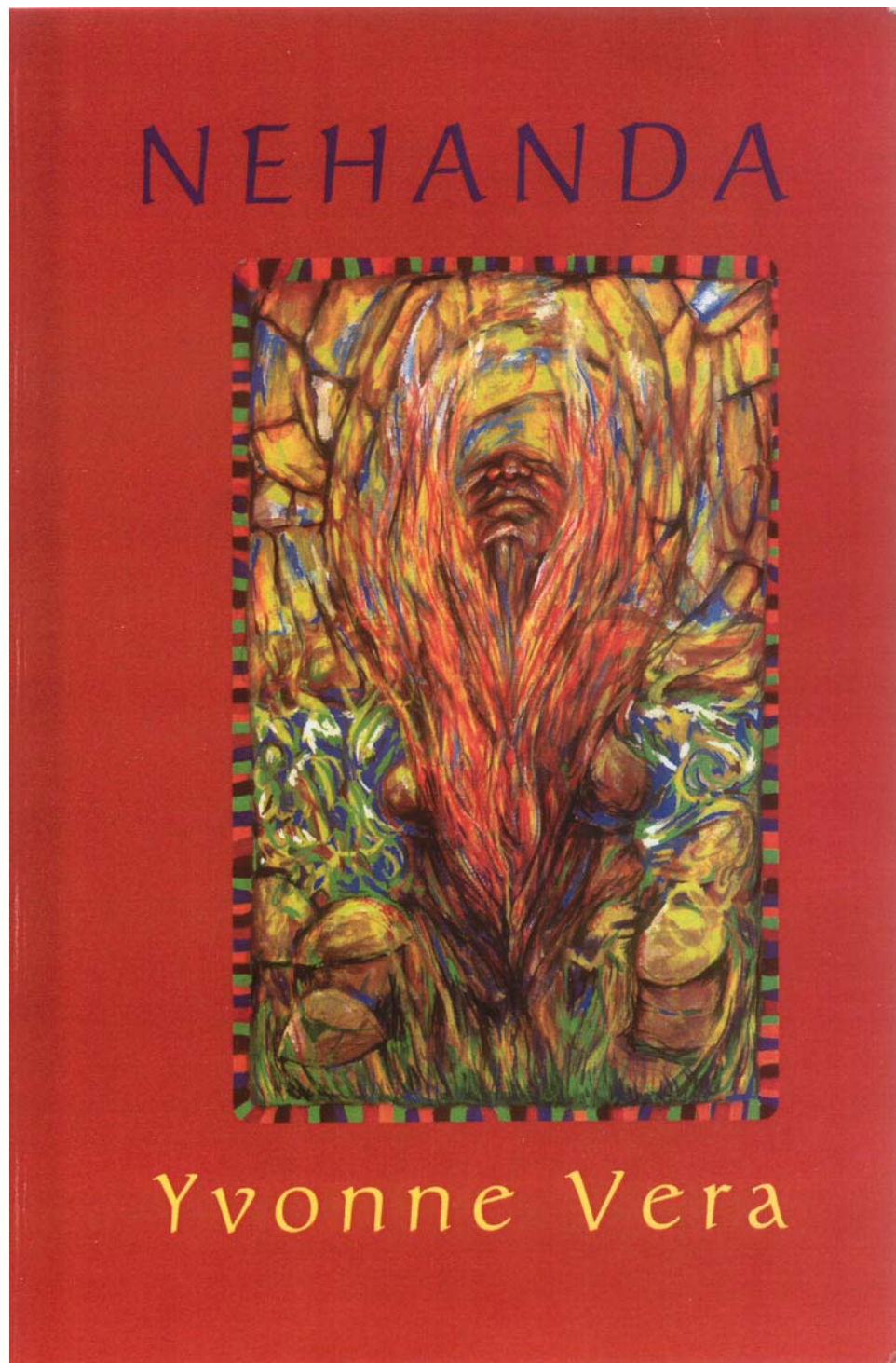


Abb. 4: Titelbild von Yvonne Veras *Nehanda* (Verlag: TSAR).

Vera macht mit diesem Text jedoch mehr, als Nehanda aus dem photographischen Raum zu befreien. Denn mit *Nehanda* eröffnet sich eine neue Sicht auf diese für die zimbabwische nationale Identität so bedeutende Figur. Zentral ist hier weniger, Nehanda erneut als Heldin zu konstruieren, sondern vielmehr einen Blick hinter den Mythos zu werfen und Nehanda als Person -

als kompromißlose Frau - zu skizzieren. Folgt man Penny Ludicke, so manifestiert sich im Text die Stimme und die Erfahrung von Nehanda auch durch die mystische, symbolische und surrealistische Sprache.

Although the novel is grounded in historical event and fact, its mode of presentation and narrative voices are pointedly ahistorical - they are mystical rather than actual and symbolic and surrealistic rather than plainly descriptive. [...] [The] reader [...] is invited into a dreamlike and symbolic world where characters and events take their significance from the context in which they are found.¹⁰⁴

Unterstützt durch seine Sprache offeriert der Roman eine andere Sicht auf Nehanda und damit implizit auch auf die zimbabwische Nation. Auf diese Weise wird *Nehanda* zu einem politisch und gesellschaftlich höchst brisanten Text.

Das Neue in Yvonne Veras *Nehanda* ist, daß die Autorin Nehanda in einen weiblichen Kontext verortet und aus dieser Position heraus die Geschichte des wichtigsten zimbabwischen Mythos erzählt. Schon zu Beginn des Romans wird dies überdeutlich, denn eine der ersten Szenen ist Nehandas Geburt. Ein Ereignis, an dem ausschließlich Frauen teilnehmen.

Three women wove a circle of strength around the central hearth where a fire sent blue and yellow flames to the dim edges of the small hut. [...] The circle of women asserted their strength through their calm postures, waiting. They looked upon their presence in this enclosure as a gift; this was not a chance for them to fail or to succeed; it was a time to rejoice, or else to mourn. (NA 4)

Der Anfang ihres Lebens ist also durch die Geburt und nicht durch eine denkbare, im Text aber an keiner Stelle erwähnten Zeugung markiert. Auch Nehandas weiteres Leben wird von denen begleitet, die schon bei ihrer Geburt dabei waren und die das Ungeborene sich selber gewählt hatte.

The women were here to welcome the child. Each of them had already met the child in her dreams which they could not recall. By visiting their dreams, the child had picked them out to receive her. If she had not wanted them, she would have kept them away from her birth. By their ungrudging presence the women had tied themselves irrevocably to the future of the child whom they had not yet seen. In the future, others would recognize the child by her gifts

¹⁰⁴Ludicke, Penny: "Writing from the Inside-Out, Reading from the Outside-In: A Review of Yvonne Vera's *Nehanda* and *Without a Name*." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 67.

and her difference - her eyes that would see distances. Her eyes would brim with dancing prophecies of hope and despair. (NA 6)

Vera stellt hier eine neue Lesart des Mythos vor, indem sie Nehanda an erster Stelle als Frau umgeben von anderen Frauen konstruiert. Dies steht in deutlichem Gegensatz zu Samupindis Konzept von Nehanda, der jegliche Körperlichkeit des Mythos leugnet. Mit der Konstruktion von Nehanda als Frau gibt Vera den Frauen überhaupt erst eine Stimme. Und wie sie in einem Interview mit Farai Nyandoro bestätigt, war dies genau ihre Absicht. "She said that in instances such as the birth of Nehanda, the focus is on women since such events naturally require the presence of women only. Directing her attention at women is also an attempt to give them a voice which they were deprived of for a very long time."¹⁰⁵ Aus diesem Grund hat sie, so Heather Hill, auch keine umfangreichen historischen Studien zu Nehanda angestellt. "She says she did no historical research on her central character [...]. [...] Vera was more interested in writing about Nehanda out of her own experience."¹⁰⁶

Vera weist mit ihrem Roman also sowohl Nehanda als auch den Frauen, die sie begleiten, den ihnen gebührenden Platz in der Geschichte zu. Sie schafft eine Welt, in der Frauen selbstverständlich Macht ausüben, gewalttätig sind und zu Gewalt aufrufen. "I am among you. I carry the message of retribution. The land must be cleansed with your blood" (NA 61), so Nehanda zu ihren KämpferInnen. Besonders interessant ist, daß Nehanda vor allem dank ihrer Weiblichkeit über Macht verfügt. Die Menschen trauen ihr, da sie eine Frau ist. "[I]t is also the comforting voice of a woman, of their mothers whom they trust." (NA 62) Aufgrund dieser als mächtige Frau etablierten Figur ruft der Roman für Niyi Osundare (1995) Assoziationen zu anderen kämpfenden und mächtigen Frauen hervor.

[Nehanda] conjures vivid images of Queen Amina resolute on horseback, Queen Nzinga with a liberating sword in her hand; and Yaa Asantewaa insisting stubbornly that the land's secrets shall not be desecrated by the foul eyes of alien marauders. [...] / Nehanda's affinity with these important female personages could neither have been accidental nor incidental. For one of the vital ways Yvonne Vera has employed literature in the re-invention and re-

¹⁰⁵Nyandoro, Farai: "Farai Nyandoro Talks to the Author of *Nehanda*. Yvonne Vera: Why I Wrote this Book." *Sunday Gazette Magazine*. September 26, 1993. S. 12.

¹⁰⁶Hill, Heather: "Writer Sends Spirit Medium From Canada With Love." *Northern News*. October 1993. S. 19.

writing of history is to restore to women their often neglected prominence in the liberation effort.¹⁰⁷

Mit der Würdigung von Nehanda als kämpfender Frau hebt Vera zugleich die Rolle von Frauen im Kampf überhaupt hervor, die sowohl in Geschichtsschreibung, Literatur sowie der zimbabwischen Politik weithin ignoriert wurde. Bis 1990, mit Irene Stauntons *Mothers of the Revolution* (1990), gab es kaum Publikationen zu diesem Thema. "[T]he story of the women, the wives and the mothers who remained behind, has not yet been told."¹⁰⁸ In den '90er Jahren hat sich dies deutlich gändert.¹⁰⁹

Mit *Nehanda* wird also eine Lücke geschlossen, die bis in die '90er Jahre in den meisten Heldengeschichten über den 2. Chimurenga, sei es in Literatur oder Historiographie, klaffte. Mit dieser Ergänzung hinterfragt Vera den herrschenden Diskurs über den Bürgerkrieg. Ihr Roman erscheint durch die Fokussierung auf Frauen wie ein Gegenstück zur weitgehend auf Männer fixierten Darstellung zimbabwischer Geschichte. Vera entwirft damit eine Welt, in der Männer zwar vorkommen, Frauen jedoch im Zentrum stehen. Besonders deutlich wird dies, als Nehanda die KämpferInnen auf den Krieg einschwört.

The men stopped dancing and kneel around Nehanda, and the women in the outer circle cast protective shadows over the bending bodies of the men. Nehanda closes her eyes and speaks with a trembling and troubled voice. Her voice rises higher, as though to reach every crag surrounding the village. Her voice carries the heart-breaking tender cry of a mother for a lost child. (NA 62)

Anders als in Solomon Mutswairos *Feso*, Charles Samupindis *Death Throes. The Trial of Mbuya Nehanda* und den zitierten Propagandaliedern ist Nehanda hier nicht nur eine heldenhafte Ahnin, sondern ganz explizit eine Frau. Diese Zuweisung zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Text. Denn

¹⁰⁷Osundare, Niyi: "Literature's Truth. Nehanda by Yvonne Vera." *West Africa*. 4032, 1995. S. 81. Jimmy Patsanza hat eine ähnliche Assoziation. Er überschreibt seine Rezension von *Nehanda* mit "Zimbabwe's Joan of Arc". Vgl. dazu Patsanza, Jimmy: "Zimbabwe's Joan of Arc. Nehanda by Yvonne Vera." *The Herald Scribes Scroll*. August 2, 1993.

¹⁰⁸Staunton, Irene (Hrsg.): *Mothers of the Revolution*. Harare 1990. S. xi.

¹⁰⁹Eine Fortsetzung von Staunton ist die Sammlung der Zimbabwe Women Writers (Hrsg.): *Women of Resilience. The Voices of Women Ex-Combatants*. Harare 2000. Hier kommen die Kämpferinnen selber zu Wort. Auch die Geschichtsschreibung hat sich den kämpfenden Frauen zugewandt. Vgl. dazu Müller, Barbara: "The Fact is we fought the war." *Rollen und Status von Frauen im zimbabwischen Befreiungskrieg*. Basel 1998. (Lizentiatsarbeit) und Nhongo-Simbanegavi, Josephine: *Zimbabwean Women in the Liberation Struggle: ZANLA and its Legacy, 1972 - 1985*. Oxford 1997. (Dissertation)

Nehandas Macht begründet sich u. a. darauf, daß sie wie eine Mutter handeln kann. Auf diese Weise tritt Nehandas Identität als Frau in den Vordergrund.

Wie Francoise Lionnet (1997) zeigt, sind es oft gerade Schriftstellerinnen, die sich ihrer Rolle als Konstrukteurinnen von Wahrheit in einer Gesellschaft bewußt sind. Dies gilt auch für Yvonne Vera.

Literature, as a discursive practice that encodes and transmits as well as creates ideology, is a mediating force in society: it structures our sense of the world since narrative or stylistic conventions and plot resolutions serve to either sanction and perpetuate cultural myths, or to create new mythologies that allow the writer and the reader to engage in a constructive re-writing of their social contexts. Women writers are often especially aware of their task as producers of images that both participate in the dominant representations of their culture and simultaneously undermine and subvert those images by offering a re-vision of familiar scripts.¹¹⁰

In diesem Sinne schafft Vera eine neue Nehanda und stellt so gleichzeitig das Bild der zimbabwischen Nation mit ihren HeldInnen und Wahrheiten in Frage. Bemerkenswert ist dabei, daß hier keine stereotype, gedemütigte, sich für die Nation aufopfernde "Mutter Afrika" entsteht, sondern vielmehr eine mächtige Frau, die von ihren Anhängern respektiert wird.

Das Neu-Schreiben von Geschichte und ihrer Heldinnen hat in der Literatur von Schwarzen Frauen eine bemerkenswerte Tradition.¹¹¹ In diesen Kontext kann man auch Veras *Nehanda* einordnen, denn ihr Werk ist mit Carol Boyce Davies (1995) als "black women's writing" zu beschreiben.

Black women's writing, first of all, is a literary creativity as expressed by women who define themselves as black and who have the historical/political reason for assuming this self-definition. As such, this particular identification is

¹¹⁰Lionnet, Francoise: "Geographies of pain. Captive bodies and violent acts in the fictions of Gayl Jones, Bessie Head, and Myriam Warner-Vieyra." In: Obioma Nnaemeka (Hrsg.): *The Politics of (M)Othering. Womanhood, Identity, and Resistance in African Literature*. London 1997. S. 205.

¹¹¹Der Begriff Schwarze Frauen wird hier in Anlehnung an Ika Hügel et al. (1993) verwandt. Sie verstehen den Begriff Schwarz "als politische Bezeichnung für die Menschen, die über ihre Hautfarbe/ihr Aussehen und häufig darüber hinaus über ihre Religion, Kultur und ethnische Herkunft diskriminiert werden. Wir übernehmen die von Schwarzen verwendete Schreibweise - Schwarz als Adjektiv mit großem Anfangsbuchstaben -, die darauf hinweist, daß Schwarze sich politisch u.a. über ihre Hautfarbe definieren." Hügel, Ika, et al. (Hrsg.): *Entfernte Verbindungen. Rassismus Antisemitismus Klassenunterdrückung*. Berlin 1993. S. 13. Ähnlich argumentiert Marion Kraft: "Frauen afrikanischer Herkunft: Feministische Kultur und Ethnizität in Amerika und Europa." *beiträge zur feministischen theorie und praxis*. Geteilter Feminismus. Rassismus, Antisemitismus, Fremdenhaß. 27/1990. S. 25-44. Ika Hügel hat in ihrer Autobiographie über das Leben als Schwarze Frau in einer weißen deutschen Gesellschaft geschrieben. Vor allem die Ausführungen über ihre Kindheit im Nachkriegsdeutschland und die Erziehung in einem Kloster sind bedrückend. So mußte sie sich u.a. einer Teufelsaustreibung unterziehen. Vgl. dazu Hügel-Marshall, Ika: *Daheim unterwegs. Ein deutsches Leben*. Berlin 1998.

not a forced construction of a monolithic category imposed externally. Rather, it is the opposite. This critical and creative collection's principal objective, therefore, has been to identify and include women who define themselves as black, as women and as writers whether they live in Brazil or in Britain. By "black" we mean here (1) of African origin or familial or cultural history or identification; (2) of non-western/Caucasian orientation and articulation "blackness" as a self-defined cultural descriptor; (3) existing in opposition to or outside of dominant racial definitions of whiteness and its politics of oppression.¹¹²

So problematisch diese Definition in Hinblick auf die hier stark verwischten kulturellen Unterschiede auch sein mag, so trifft sie dennoch auf Vera und ihre Texte zu. Denn ähnlich wie viele ihrer Kolleginnen ist Vera in einer politischen Situation aufgewachsen, die sie aufgrund ihrer Herkunft von jeglicher Macht ausgeschlossen hat. Und obwohl sie heute in einer afrikanischen Gesellschaft als hoch ausgebildete und populäre Frau eine andere Lebenssituation vorfindet, geht es in ihren Texten zumeist um die Begleitumstände kolonialer Unterdrückung. Die Parallelen zwischen Veras Texten und denen anderer Schwarzer Autorinnen sind kaum zu übersehen.

In Bezug auf "black women's writing" und das Neu-Schreiben von Geschichte sei hier auf das Werk von Alice Walker und Toni Morrison hingewiesen, die sicherlich eine Vorbildfunktion einnehmen. In ihren Texten beschreiben sie stets die Welt der Afro-Amerikaner aus einer Innensicht. Auf diese Weise hinterfragen und unterwandern sie das im weißen amerikanischen Diskurs festgelegte Bild Afro-Amerikas. Die beiden Schriftstellerinnen grenzen sich jedoch auch gegen ihre männlichen Kollegen ab, denn bei ihnen geht es insbesondere um die Welt von Frauen. Ganz ähnlich verfahren Assia Djebar und Maryse Condé. So zeichnet Djebar in *Fantasia* (1985) die Eroberung Algeriens im 19. Jahrhundert durch französische Truppen nach und betrachtet dabei vor allem das Schicksal der Frauen. Sie ergänzt damit die in der traditionellen Geschichtsschreibung stets ausgeblendete Geschichte von

¹¹²Davies, Carol Boyce: "Introduction: Black Women Writing Worlds: Textual Production, Dominance, and the Critical Voice." In: Dies. (Hrsg.): *Moving Beyond Boundaries. Black Women's Diasporas. Vol. 2.* London 1995. S. 2. Diese Definition kommt in weiten Teilen aus einer politischen Bewegung, die Schwarzen und vor allem Schwarzen Frauen eine Stimme verleihen will, denn der von einer vorwiegend weißen und christlichen Frauenbewegung vertretene Feminismus schließt Schwarze Frauen oft nicht mit ein. Vgl. dazu auch Hill Collins, Patricia: "Die gesellschaftliche Konstruktion Schwarzen feministischen Denkens." In: Gloria I. Joseph (Hrsg.): *Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen.* Berlin 1993. S. 17-52 und hooks, bell: "Dritte-Welt-Diva-Girls. Die Politik der feministischen Solidarität." In: Gloria I. Joseph (Hrsg.): *Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen.* Berlin 1993. S. 53-69.

Frauen.¹¹³ Noch deutlicher wird in *Fern von Medina* (1991), wie Djebbar vorgeht. Hier geht es ausschließlich um die Frauen, die im 7. Jahrhundert, nach dem Tod des Propheten Mohammed, in der Bedeutungslosigkeit verschwunden sind. In einem mit A. D. signierten Vorwort erklärt die implizite Autorin, was sie vorhat. "Die Zeit nach Mohammeds Tod, um die es hier geht, hat vielfältige Frauenschicksale aufzuweisen, die mir ins Auge sprangen: Ich habe versucht, sie zu neuem Leben zu erwecken ...".¹¹⁴ Diese Wiedererweckung ist zugleich ein völlig neuer Blick auf die Geschichte des Islam, in der für gewöhnlich Frauen höchst selten vorkommen.

Die karibische Autorin Maryse Condé geht ähnlich vor wie Djebbar. Insbesondere in *Moi, Tituba, sorcière ... Noire de Salem* (1986) wendet sie sich explizit einer historischen Frauengestalt zu. Tituba, eine Sklavin im nordamerikanischen Salem, wird Ende des 17. Jahrhunderts zusammen mit anderen der Hexerei angeklagt und 1692 inhaftiert. Die Prozesse beginnen noch im selben Jahr. Mehr Informationen über Tituba geben die historischen Dokumente jedoch nicht her. Weder ihre genaue Herkunft, noch ihr weiteres Schicksal ist belegt. Klar ist nur, daß sie zusammen mit den anderen Angeklagten 1693 freigelassen wird.¹¹⁵ Dennoch oder vielleicht gerade deswegen ist sie zum Mythos geworden. Jeanne Garane (1995) zeigt, wie Tituba seit dem frühen 20. Jahrhundert kontinuierlich in der Literatur auftaucht. Ihren berühmtesten Auftritt hat Tituba sicherlich in Arthur Millers Stück *The Crucible* (1977).¹¹⁶ Maryse Condé ihrerseits verortet, so Jeanne Garane, Tituba in einem karibischen Kontext. "By inventing Tituba's history, Condé participates in the creation of a West Indian history and identity."¹¹⁷ Besonders interessant ist, daß Maryse Condé den Hauptvorwurf gegen Tituba an zentraler Stelle aufgreift. Der unterstellte Besitz übernatürlicher Fähigkeiten gehört selbstverständlich zu Condés Tituba. Mehr noch, es ist das, was die Figur ausmacht. "Condé embraces the accusation, and makes it

¹¹³Eine Ausnahme ist sicherlich Fanon, Franz: "Algeria Unveiled." In: Ders.: *A Dying Colonialism*. New York 1965. (Franz. Erstausgabe: 1959). Vgl. dazu auch Mohanram, Radhika: *Black Body. Women, Colonialism, and Space*. Minneapolis 1999. Insbesondere Kap. 3. Folgt man Mohanram, so übersieht Fanon, daß, obwohl Frauen Seite an Seite mit ihren Männern für die Unabhängigkeit kämpfen, sie nur zum Subjekt werden, wenn man sie vergewaltigt, quält, verhaftet oder erschießt. Vgl. ebd. S. 56.

¹¹⁴Djebbar, Assia: *Fern von Medina*. Zürich 1994. (Franz. Erstausgabe: 1991). S. 7.

¹¹⁵Paul Boyer und Stephen Nissenbaum versuchen in einer historischen Studie zu zeigen, wie es zu den Hexenprozessen 1692 in dem nordamerikanischen Dorf Salem kommen konnte. Vgl. dazu Boyer, Paul, Stephen Nissenbaum: *Salem Possessed. The Social Origins of Witchcraft*. Cambridge, Massachusetts 1974.

¹¹⁶Vgl. dazu Miller, Arthur: *The Crucible*. New York 1977.

¹¹⁷Garane, Jeanne: "History, Identity, and the Constitution of the Female Subject: Maryse Condé's *Tituba*." In: Carole Boyce Davies (Hrsg.): *Moving Beyond Boundaries. Black Women's Diasporas. Vol. 2*. London 1995. S. 156.

the very space from which Tituba opposes both patriarchal colonial discourse and cultural imperialism."¹¹⁸ Condé vollzieht damit eine Bewegung, die die postkoloniale Literatur vielfach bestimmt und in der postkolonialen Theoriebildung Aneignung genannt wird. Denn Tituba wird zur Heldin, gerade weil sie (angeblich) über Mächte verfügt, auf die Weiße keinen Zugriff haben. Die lebensbedrohliche Anklage aus dem 17. Jahrhundert verwandelt sich in ihr Gegenteil und wird zur Auszeichnung. Tituba ist damit eine klassische Heldin.

Betrachtet man die unterschiedlichen Texte Schwarzer schreibender Frauen wie Walker, Morrison, Djébar, Condé oder Vera, so ist es besonders wichtig, sie als das zu verstehen, was sie sind: Fiktion.¹¹⁹ Behandeln sie ein historisches Thema, so sind dies allenfalls historische Romane und keine historischen Abhandlungen. Sie tragen sicherlich nicht zu wissenschaftlicher historischer Erkenntnis bei. Das streben sie auch nicht an, denn als Literatur sind sie im Sinne von Françoise Lionnet diskursive Praxis. Schreibt also Vera einen Roman über einen der wichtigsten Mythen ihres Landes, so strukturiert sie damit die zimbabwische Welt neu. Und genau hier liegt die Gemeinsamkeit der so unterschiedlichen Autorinnen. Mit ihren Geschichten erfinden sie ihre eigene Geschichte. In einem Gespräch mit Farai Nyandoro erzählt Vera, wie sie *Nehanda* geschrieben hat.

She [...] read Terence Ranger's *Revolt in Southern Rhodesia*, to scout for raw material for her novel. She spent some time before writing, to allow the creative egg with her to hatch, to avoid, she said, producing a documentary. The outcome is a work which has a creative element. It presents Nehanda's birth and childhood, aspects that do not feature in history texts. Referring to this situation, Chenjerai Hove said: "Vera was interested in creating fiction out of a historical character. The Nehanda we find in her work is not historically validated."¹²⁰

Um eine in allen historischen Details verbürgte Nehanda geht es Yvonne Vera also nicht. Im Gegenteil, Veras Figur weicht deutlich von dem Bild ab, das

¹¹⁸Ebd. S. 157.

¹¹⁹Neben den genannten Schriftstellerinnen ist in Hinblick auf das Umschreiben von Mythen auch das Werk von Wanjira Muthoni herausragend. Vgl. dazu Muthoni, Wanjira: "A Cure for Executive Stress." *Writer's Forum*. 2, 1992. S. 3-9; Dies.: "The Literary Road to Empowerment." In: Wanjira Muthoni Wienjku Kabira (Hrsg.): *The Road to Empowerment*. Nairobi 1994. S. 54-68; Muthoni, Wanjira: "Why God Created Women." *Writer's Forum*. 2, 1994. S. 10-18 und Dies.: *Gateru. The Bearded Women*. Nairobi 1997. Zu Mythen bei Schriftstellerinnen vgl. a. Weever, Jacqueline de: *Mythmaking and Metaphor in Black Women's Fiction*. New York 1991.

¹²⁰Nyandoro, Farai: "Farai Nyandoro Talks to the Author of *Nehanda*. Yvonne Vera: Why I Wrote this Book." *Sunday Gazette Magazine*. September 26, 1993. S. 12.

sich Historiker von ihr gemacht haben. So verteilt Veras Nehanda beispielsweise Waffen von Weißen an ihre eigenen Leute.

The people listen to Nehanda as she seeks the voice of their ancestors who are among them. The fire burns high into the sky. Nehanda rises, and throws everything into the fire that has been taken from the white men except the guns. / "The tradition of the strangers shall destroy us." Nehanda speaks as she gives guns to the people. (NA 81)

Die Verteilung der Waffen ist zwar durchaus eine ambivalente Geste, denn auch diese gehören zur Tradition der Weißen, die, wie Nehanda voraussagt, die Menschen zerstören wird, doch sie verteilt sie trotzdem. Sie hat den Nutzen dieser Waffen erkannt und handelt im Sinne einer rationalen Truppenführerin. Historisch verbürgt ist jedoch, daß Nehanda im 1. Chimurenga die einzige der Mhondoros war, die nicht mit Gewehren kämpfte. Vera schreibt also Fiktion und ausdrücklich keine Dokumentation über die wohl bedeutendste weibliche Figur Zimbabwes.

Und genau aus diesem Grund wird Yvonne Vera von der Kritik mit Lob überschüttet. Für Terence Ranger (1993), jemanden, der sich wie kein anderer um die Erforschung der Geschichte Nehandas verdient gemacht hat, ist *Nehanda* der bemerkenswerteste Roman des Jahres. Yvonne Vera "has written the most remarkable novel of 1993. [...] The publishers claim that it is 'a beautifully written, poetic novel which evokes the latent mystery and power: the aspiration and the desolation that lie buried in Zimbabwean's history.' For once the blurb does not lie."¹²¹ Insbesondere anerkennt Ranger, daß Vera den Blick auf Nehanda als Person richtet und dabei nicht in nationaler Ideologie gefangen ist.

Vera's Nehanda is no guerrilla ideologue, though she does command resistance in the voice of the ancestors. Instead she is shown as a troubled child, whose birth and youth are attended by portents and visions. She suffers the burden and pain of becoming the vehicle for the great spirits of the dead at a time when communication between them and the living has been severed.¹²²

¹²¹Ranger, Terence: "Books Diary." *Southern African Review of Books*. September/October 1993. S. 11. Im gleichen Jahr gibt es noch mehrere kulturelle Ereignisse, die Nehanda würdigen. So z.B. die sehr erfolgreiche Aufführung von Jeremy Summerfields Stück *Mhondoro* und die Fertigstellung einer Nehanda Skulptur durch den Künstler David Mutasa, die an dem Ort, an dem die Briten über Nehanda zu Gericht saßen, errichtet werden soll.

¹²²Ebd. S. 11.

Auch Eldred Jones (1996) zeigt, daß bei Vera die Menschen durch *Nehanda* ihre Verbindung zum Land aufrecht erhalten können und auf diese Weise gegen die koloniale Gewalt besser gewappnet sind.

[T]he novel is [...] concerned with the spirit of the people which stretches back into time and is inextricably linked with the land itself which in turn enshrines the spirits of the ancestors. This spirit of the land is the source of the people's strength which will ensure their survival against the powerful forces unleashed against them by the colonial invader [...]¹²³

Ranger interpretiert darüber hinaus *Nehanda* als einen Roman, der deutlich macht, wie weit die koloniale Entfremdung reicht. "Zimbabwean writers are still trying to escape the desert of colonial alienation."¹²⁴ Der kolonialen Entfremdung zu entkommen bedeutet also, sich die eigene Geschichte anzueignen.

Wenn sich eine Afrikanerin mit einem historischen Thema auseinandersetzt, ist dies also sowohl aus feministischer als auch aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive eine Bewegung der Aneignung. Yvonne Vera jedoch allein auf diesen politischen Aspekt festzulegen, wäre zu einseitig und würde ihren Texten letztlich nicht gerecht werden. Betrachtet man nämlich ihre Romane, so fällt insbesondere die Sprache auf, mit der die Geschichten erzählt werden. Mit *Nehanda* findet Yvonne Vera zu einer lyrischen Prosa, die, so Ingrid Laurien, seitdem für ihr Werk charakteristisch ist.

Hier entwickelt sie eine ganz eigene Schreibweise, einen spontanen, lyrischen, fast trancehaften Stil, der einem inneren Impuls entspringt. [...] Der Schreibprozeß ist für Vera eine visionäre Handlung; zehn Stunden lang, sagt sie, könne sie schreiben, wie besessen, bis zur Erschöpfung. In der poetischen Prosa, die auf diese Weise entsteht - der Gattung nach zwischen Epos, Erzählung und Roman angesiedelt - setzt sich Yvonne Vera mit dem wichtigsten nationalen Mythos Zimbabwes auseinander.¹²⁵

Immer wieder betonen die Kritiker, wie sehr die poetische Sprache zu den beschriebenen Ereignissen passt. So bemerkt Jimmy Patsanza, daß der Roman die Mystik und die sehnsuchtsvolle Kraft der zimbabwischen Geschichte geradezu wiedererweckt. "Yvonne Vera, in this beautifully written poetic

¹²³Jones, Eldred D.: "Land, War & Literature in Zimbabwe: A Sampling." *New Trends and Generations in African Literature Today*. 20, 1996. S. 50.

¹²⁴Ranger, Terence: "Books Diary." *Southern African Review of Books*. September/October 1993. S. 11.

¹²⁵Laurien, Ingrid: "Yvonne Vera." *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. 53, 10/2000. S. 4.

novel, evokes the latent mystery and power; the aspiration and the desolation that lie buried in Zimbabwe's history."¹²⁶ Für Stan Nyamfukudza (1993) ist der Roman, den er "poetic-prose-novel" nennt, eine impressionistische Meditation. "[T]he novel is a brooding, impressionistic meditation".¹²⁷ Und auch André Alexis (1995) verwendet eine ähnliche Bezeichnung. "*Nehanda* is a meditation on fate and language."¹²⁸ Diese Einschätzung ist sicherlich auf die Intensität und Dichte zurückzuführen, mit der die Erzählerin ihre Geschichte aufbaut.

Wie in vielen von Vera's Texten ist auch hier der Zusammenhang zwischen Sprache und körperlicher Verfassung der weiblichen Figuren offensichtlich. Nehanda verfügt über einen Körper, der Raum und Zeit überwinden kann. Denn Nehandas Identität besteht, so Ranka Primorac (2001), aus zwei sich durchkreuzenden Grenzen.

Nehanda's identity emerges from the tension between the two intersecting borderlines she inhabits. One - the borderline between the space-time of the ancestors and that of the living - manifests itself in her person as an internal duality. The other - between the African and the voracious white world - translates into external pressure. Their combined outcome is physical trauma.¹²⁹

Nehanda ist eine Grenzgängerin. Auch für Ingrid Laurien "gehört das Verschmelzen der Welt der Geister und der Welt der Lebenden zu einem einheitlichen Erfahrungsraum zu den großartigsten Passagen in *Nehanda*"¹³⁰. Doch Nehanda bewirkt nicht nur diese Verschmelzung, sondern verkörpert die Verschmelzung unterschiedlicher Dimensionen. Dies spiegelt sich auch erzählerisch wieder. Denn folgt man Ranka Primorac, ist das Konzept eines Körpers, der sich über alle Grenzen hinweg bewegen kann, nur als eine Reise im Raum beschreibbar. Und genau das versucht Vera. "If the existence of beings inhabiting the realm of future/past is imagined in spatial terms, then contact and communication with this realm can be conceptualized as a journey, or movement in space. In *Nehanda*, the act of undertaking such a

¹²⁶Patsanza, Jimmy: "Zimbabwe's Joan of Arc. *Nehanda* by Yvonne Vera." *The Herald Scribes Scroll*. August 2, 1993.

¹²⁷Nyamfukudza, Stan: "For Lovers of the Poem-Prose Novel." *Sunday Gazette Magazine*. September 26, 1993.

¹²⁸Alexis, André: "The Girl *Nehanda*, Her Village and Their Destinies." *The Toronto Star*. June 17, 1995. S. 15.

¹²⁹Primorac, Ranka: "Crossing into the Space-Time of Memory: Borderline Identities in Novels by Yvonne Vera." *Journal of Commonwealth Literature*. 36, 2, 2001. S. 82.

¹³⁰Laurien, Ingrid: "Yvonne Vera." *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. 53, 10/2000. S. 5.

journey is identical with the act of narrating it."¹³¹ Der Körper, hier wie so oft bei Vera ein Körper im Schmerz, ist aufs engste mit der Erzählung verwoben.

Wie diese Verbindung genau funktioniert, zeigt sich, wenn man versteht, welche Sprache für welches Ereignis eingesetzt wird, denn nicht immer ist der poetische Stil durchgehalten. André Alexis zeigt, daß das Erzählen über Weiße und Schwarze deutlich voneinander abweicht.

Throughout *Nehanda* the English language moves as vividly as do those clouds. At least, it does when it gives voice to the land, to Nehanda's village, to the hopes and fears of the villagers. We move back and forth in time and place, as if the language itself were suffering, brooding and dreaming. / And then, when finally we meet the white colonizers, the source of the characters' anxiety, Vera's English is precision itself [.]¹³²

Ein ähnlicher Umgang mit Sprache findet sich auch in Yvonne Veras späteren Romanen. Hier entbehren vor allem die Gewaltereignisse einer linearen Erzählweise und sind sehr assoziativ geschrieben. Besonders deutlich wird dies in *Butterfly Burning* (1998). Immer dann, wenn es aus einer Opferperspektive um Gewalt und vor allem um die Beschreibung des Schmerzes geht, bedient sich die Erzählerin einer poetischen Sprache. Sie weist sogar darauf hin, wie das Erleben von und der Umgang mit Schmerz funktioniert. "Anguish pours out like something physical and distinct. It can be held solidly like the trunk of a tree."¹³³ Schmerz ist also etwas Körperliches und Greifbares. Man kann mit Schmerz umgehen, so die Botschaft.

Für die gemeinschaftliche Bewältigung von Traumata ist in Yvonne Veras *Under the Tongue* (1996) ein Beziehungsgeflecht entwickelt worden, das Zhizha vor dem Scheitern schützt.¹³⁴ In *Butterfly Burning* jedoch gibt es dieses Netz nicht. Phephelaphi, eine junge Frau, die bei sich selbst einen Schwangerschaftsabbruch vornimmt, um einen Ausbildungsplatz zu bekommen, stirbt schließlich. Sie verbrennt. Denn als ihr Lebensgefährte von dem Abbruch erfährt, ist er außer sich und vergewaltigt Phephelaphi. Wiederum ist sie schwanger. Phephelaphi sitzt in ihrem Haus und hofft auf Erlösung. "The door opens swiftly. There is a severe moment one wishes to retreat from because the time before, in its not-knowing, its not-tragedy, is

¹³¹Primorac, Ranka: "Crossing into the Space-Time of Memory: Borderline Identities in Novels by Yvonne Vera." *Journal of Commonwealth Literature*. 36, 2, 2001. S. 80.

¹³²Alexis, André: "The Girl Nehanda, Her Village and Their Destinies." *The Toronto Star*. June 17, 1995. S. 15.

¹³³Vera, Yvonne: *Butterfly Burning*. Harare 1998. S. 128. Im Folgenden immer zitiert als BB.

¹³⁴Mehr dazu im Kapitel "Heilung durch Sprache. Der Körper als Erzählerin".

preferable and consoling, and good. And what is good becomes whatever is calming, what restores like a torn membrane the time before." (BB 128) Doch es kommt niemand und Phephelaphi zieht sich zurück. In der Beschreibung des Schmerzes ändert die Erzählerin ihre Sprache.

Phephelaphi seeks her own refuge. / She is lightness, floating like flame, with flame. The flames wrap the human form, arms, knees that are herself, a woman holding her pain like a torn blanket. An enticing spectacle of a severe horror. Trapped within the warmth and the light, in a pool of glorious and unquenchable flame, not stirring, just her skin peeling off like rind as the fire buzzes unforbidden over her body in charged and illicit circles, and her hair a rank odour, the child trapped in that profanity, in that swollen body. (BB 128)

Phephelaphi verbrennt in ihrem Schmerz. Ob sie in realem Feuer oder an der GröÙes ihres Schmerzes stirbt, bleibt unklar, ist jedoch für den Ausgang der Geschichte marginal.¹³⁵ Denn am Ende ist sie tot. "Falling to pieces, easy, easier than she has imagined. [...] She has died [...], readier than she ever could be." (BB 130)

Die poetische Sprache ist bei Vera also eine Sprache des Schmerzes. Sie scheint zugleich die einzige zu sein, die aus der Sicht des Opfers dem Ereignis gerecht werden kann. Eine Sprache, in der es möglich ist, angemessen über Gewalterfahrung zu erzählen, betrachtet die Geschehnisse also aus einer bestimmten Perspektive. Nicht der Blick der Mächtigen, sondern der der Ohnmächtigen rückt in den Mittelpunkt. Dies gilt auch für *Nehanda*. Denn angesichts der beginnenden Kolonisation sucht Nehanda explizit nach einer neuen Sprache.

In her desperate silence Nehanda longs for a new language to seek wisdom, and new ways of seeing. [...] No words come out of her mouth but she speaks with an ever-increasing desperation. She rocks back and forth, but no one hears her invocation. She speaks with the guidance of the departed which shape her tongue into words. Words grow like grass from her tongue. (NA 36)

Und eine neue Sprache braucht es, denn die Gewalterfahrung läÙt die Menschen verstummen. Eine der Frauen, die bei Nehandas Geburt dabei war, begegnet auf dem Weg dorthin den ersten WeiÙen. Sie beschreibt Ansiedlung und Gebaren des Fremden nüchtern, ohne in der Lage zu sein, die

¹³⁵Für Yvonne Vera verbrennt Phephelaphi: "[Phephelaphi] ist so stolz, weil sie als erste Schwarze die Aufnahmeprüfung als Krankenschwester geschafft hat, und dann verliert sie wegen der Schwangerschaft den Job. Und ihr Freund findet es richtig, dass sie nun endlich zu Hause bleibt und seine Hemden bügelt. Da übergießt sie sich mit Kerosin - lieber geht sie in den Tod, als Hausfrau zu werden." Frank, Barbara: "Schmetterling in Flammen. Interview mit Yvonne Vera." *EMMA*. 2, 2002. S. 94.

weitreichende und gewalttätige Dimension dieses Ereignisses in Worte zu fassen.

The stranger decided to stay among us. There was evidence all over the hill that the stranger was to be among us for a long time. [...] He had taken many cattle away from us. He had moved us into the barren part of our land where crops would not grow. Many people were killed by the stranger. When we saw his arrival we gave him pieces of gold, and he gave us that which he had brought from his own land. What we saw on that hill tied our mouths, and we left in silence. (NA 11)

An dieser Stelle zeigt sich überdeutlich die Sprachlosigkeit angesichts von Gewalt.

Nehanda ihrerseits will eben diese Sprachlosigkeit durchbrechen. Und das gelingt ihr auch. Zusammen mit anderen Mhondoro findet sie Worte, um den Zustand des Volkes zu beschreiben. Die Menschen sind in Dunkelheit gefangen und können sich nicht einmal mehr selbst erkennen, geschweige denn die Geschehnisse einordnen.

The light of the heavens has been stolen from the eyes of her people, and only the fires give them warmth, when they once again find each other's faces. Only the scarred faces of her people tell them they have been in battle. They are shocked at this transformation of their bodies because they cannot remember the call for battle. On which plateau has the battle been fought, and against which adversary? Surely they have not fought one another? / The distances are now hidden by the darkness, and they cannot see into the future, or into the past. They are trapped in the moment of their abandonment. [...] The spirits sit cross-legged across from her, revealing distances to her spirit. / "The darkness has gathered." / Though she does not respond, she hears a voice that answers. / 'Indeed it is dark, but it has been dark for a long time. We are in the season of night. It has been night since morning. The sun has vanished from the sky. We bear the marks of the moon on our faces. (NA 37)

Von Nehandas Sprache geht jedoch eine klärende und heilsame Wirkung aus. Denn sobald sie die koloniale Erfahrung in ihren Worten faßt, erkennt sie die Hauptgefahrenquelle: Die Sprache, die die Menschen erblinden läßt. Welche Sprache dies genau ist, bleibt unklar, doch in jedem Fall erhellt sich mit diesem Hinweis der Himmel.

"Something has passed over our heads. Beware of blinding words!" Her shoulders shake as though with cold, and her arms tremble. A shudder passes through her body, and she points to the sky, and the horizon circles the earth with crimson cloud. (NA 37)

Die Sonne geht auf. Um mit Nehanda zu sprechen, ist damit die Zeit der Dunkelheit vorbei. Ein Ende der Kolonialherrschaft ist in Sicht.

Der Widerstand am Beginn der Kolonialzeit markiert in *Nehanda* zugleich das Ende der Kolonialzeit. Mit dieser Konstruktion hat die Kolonisation bei Vera im Grunde nie wirklich stattgefunden. Denn der Kampf gegen diese Fremdherrschaft existiert seit ihrem Bestehen. Veras Nehanda besiegt dabei die Kolonialmacht nicht etwa mit Waffengewalt, sondern mit einer eigenen Sprache. Eine mit Penny Ludicke postkoloniale Bewegung.

Many of the motifs and textual preoccupations in *Nehanda* (1993) are the recognisable structural tools of postcolonial discourse. Words, speech and language are conceived of as fundamental to identity for an individual and a tribe, but, as becomes clear in the text, they are multiple, flexible and powerfull.¹³⁶

Kolonialismus sowie der Kampf gegen die koloniale Übermacht spielen in *Nehanda* auf der Ebene eines "state of mind". Sie sind diskursive Praxis. Neben Nehandas sicherlich nicht zu unterschätzenden militärischen Führungsqualitäten ist Nehanda - und damit der Widerstand, der durch sie verkörpert wird - auch ein diskursives Phänomen. Es gilt also die Diskurse zu unterwandern, die einen bestimmen. Wie in keinem anderen Text über Nehanda zeigt Yvonne Vera, wie dies funktioniert. Hier wird, so Penny Ludicke, vorgeführt, wie groß die Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart sein kann. "For Nehanda's bewildered and beleaguered people the spirit is a voice from the past which signifies that they have not been abandoned by their ancestors or their land, and it is this profound and compelling force which commands their uprising."¹³⁷

In *Nehanda* gelingt es also, das Zusammenspiel von Vergangenheit und Gegenwart zu verdeutlichen. Ebenso greifbar wird hier die historische Bedeutung dieses Zusammenspiels.¹³⁸ Denn eine Figur wie Nehanda macht

¹³⁶Ludicke, Penny: "Writing from the Inside-Out, Reading from the Outside-In: A Review of Yvonne Vera's *Nehanda* and *Without a Name*." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 69.

¹³⁷Ebd. S. 68.

¹³⁸Ein Kunstgriff, der Chenjerai Hove in *Bones* nicht gelungen ist. Wenn auch nicht klar ausgesprochen, so ist hier Nehanda zentraler Bezugspunkt. Der Titel verweist auf Nehandas Prophezeiung "My bones will rise". Rino Zhuwarara zeigt jedoch, daß bei Hove die Bauern und Arbeiter als passiv erscheinen und lediglich auf die führende Stimme von Nehanda warten. Dabei ist Nehanda vielmehr ein Bewußtseinszustand. "Unfortunately, Hove does not demystify the legend in order to show how Nehanda's progressive historical consciousness can be an integral part of the peasant and worker consciousness that could inform the outlook and activities of [the] people". Zhuwarara, Rino: "Men and Women in a Colonial Context: A Discourse on

Widerstand überhaupt erst möglich. "By mediating between the community and the ancestral spirits, Nehanda opens the space of war"¹³⁹, so Ranka Primorac. Und dies macht sie ganz explizit als Frau. Ranka Primorac verweist darauf, daß sie sowohl eine menschliche als auch eine übermenschliche Existenz hat. Da Nehanda schon mit dem Namen Nehanda (und nicht etwa mit dem Namen Charwe) geboren wird, gibt es keine Trennung zwischen einer spirituellen und einer weltlichen Dimension.

Vera's Nehanda is a medium inasmuch as the borderline between the various spatio-temporal categories that make up the novels's universe run, literally, *through* her: she is both centre and model of the novel's chronotope. During the possession ritual [...] she is able to mediate in the dialogue between the ancestors and the people, because she has internalized both sides of it. Vera's Nehanda is a dual character: she has an "other-worldly" and a human aspect; she is *simultaneously*, both a spirit medium and a woman.¹⁴⁰

Diese sowohl geistige als auch körperliche Leistung von Veras Nehanda macht es schließlich unmöglich, zwischen ihrem Geist und ihrem Körper zu trennen und ihre Identität als Frau zu negieren. Anders als die meisten Texte über die historische Figur wirft Yvonne Vera einen Blick auf Nehanda, der die körperliche Dimension dieses Mythos nicht übersieht. Nehandas Körper ist hier nicht einer, der wie bei Charles Samupindi den Geist verrät. Im Gegenteil. Aus ihrem Körper - als verbindendes Element zwischen den Welten, in denen sie sich bewegt - schöpft Nehanda die Kraft zu kämpfen.

b. Kämpferinnen in Literatur und Film. Das Bild der vermeintlichen Töchter Nehandas

Die Kämpferinnen des 2. Chimurenga gehören zu den sowohl im literarischen als auch im politischen Diskurs Zimbabwes am meisten unterschätzten und verleumdeten Figuren. Obwohl sie in der offiziellen Partei- und Regierungspropaganda als mit den Männern gleichberechtigte Kämpferinnen für die Unabhängigkeit dargestellt werden, so ist ihre Rolle im Befreiungskampf stets eine marginalisierte.¹⁴¹ Dies gilt gleichermaßen für die

Gender and Liberation in Chenjerai Hove's 1989 NOMA Award-Winning Novel - *Bones*." *Zambezia*. 21/1, 1994. S. 14.

¹³⁹Primorac, Ranka: "Crossing into the Space-Time of Memory: Borderline Identities in Novels by Yvonne Vera." *Journal of Commonwealth Literature*. 36, 2, 2001. S. 81.

¹⁴⁰Ebd. S. 82.

¹⁴¹Vgl. dazu Nhongo-Simbanegavi, Josephine: *Zimbabwean Women in the Liberation Struggle: ZANLA and its Legacy, 1972 - 1985*. Oxford 1997. (Unveröffentlichte Dissertation) S. 1.

Literatur. Eine ausgesprochene Heldinnengeschichte, wie etwa Yvonne Vera sie für Nehanda geschrieben hat, oder eine Antiheldinnengeschichte entsprechend Shimmer Chinodyas *Harvest of Thorns*, existiert nicht. Selbst in Ingrid Sinclairs Film *Flame* (1996), der in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme bildet, geht es vor allem um das Leid der beiden kämpfenden weiblichen Figuren. "Ein Film wie [*Flame*] [...], der die anfängliche Begeisterung, die Illusionen, die Probleme und die Desillusionierung von Freiheitskämpferinnen in den Mittelpunkt stellt, wäre in Zimbabwe vor einigen Jahren noch nicht möglich gewesen und konnte auch jetzt nur unter Schwierigkeiten in die Kinos kommen."¹⁴² Mit der Kämpferin und Schriftstellerin Freedom Nyamubaya als Vorbild wird deutliche Kritik an der Befreiungsarmee geübt.¹⁴³ Denn das Leid von Sinclairs Figuren begründet sich allein in ihrer Genderzugehörigkeit. Sie sind keine Antiheldinnen, die wie Chinodyas Benjamin einen inaktiven, negativen oder passiven Helden verkörpern und einem aktiv Handelnden gegenübergestellt wären. Sinclairs *Flame* und *Liberty* sind Heldinnen, die in einer frauenverachtenden Gesellschaft zurecht kommen müssen. Glückliche und siegreiche Heroinnen des 2. Chimurenga (oder ihre Gegenbilder) scheint es weder in der Politik noch in der Fiktion zu geben. So fehlen die mächtigen Frauen im 1980 unabhängig werdenden Zimbabwe. Lediglich 11 von 150 Parlamentariern sind zu der Zeit Frauen.¹⁴⁴ Diese Abwesenheit ist um so erstaunlicher, da sich sowohl die Armee als auch die junge Regierung mit Nehanda eine Frau als Gründungsheroine auserkoren hatten. Eine Frau jedoch, deren Weiblichkeit ausgeblendet wird.¹⁴⁵

In der offiziellen Politik der Zimbabwean African National Liberation Army (ZANLA) waren die Frauen von Nehanda inspiriert. Daraus läßt sich aber, so Josephine Nhongo-Simbanegavi (1997), keinesfalls schließen, daß die ZANLA das gesellschaftliche Konzept von Gender neu ordnen wollte. Folgt man Gisela Geisler (1995), so wurden den Frauen zwar Versprechungen gemacht, doch ihre Rekrutierung erfolgte aus rein pragmatischen Gründen.

¹⁴²Laurien, Ingrid: "Yvonne Vera." *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. 53, 10/2000. S. 3.

¹⁴³Vgl. dazu Müller, Barbara: *"The Fact is we fought the war." Rollen und Status von Frauen im zimbabwischen Befreiungskrieg*. Basel 1998. (Lizentiatsarbeit). S. 53.

¹⁴⁴Geisler, Gisela: "Troubled Sisterhood: Women and Politics in Southern Africa. Case Studies from Zambia, Zimbabwe and Botswana." *African Affairs*. 94, 1995. S. 552.

¹⁴⁵Vgl. dazu das Kapitel "Nehanda als Heldin und Nehanda als Person. Die Konstruktion des Spirit Mediums Ambuya Nehanda". Hier wird die Konstruktion von Nehanda als quasi genderlose Figur nachgezeichnet.

In Zimbabwe women entered politics with the promise of gender equality. [...] By 1979 [...] Zimbabwe African National Union (ZANU) had recruited over 10,000 women guerrilla fighters and a number of those had been appointed high command. Initially the involvement of women as combatants was resisted because [...] women were perceived to be situated in the private sphere, and their role was defined as offering support services for the male fighters. It was both the insistence of women and the need for more combatants that brought about a change of attitude in the male leadership.¹⁴⁶

Die Tätigkeit der Kombattantinnen wirkte sich jedoch nicht auf das zivile Leben aus, denn die Unabhängigkeit brachte keine grundsätzlichen Veränderungen für die Frauen.

Zu diesem Schluß kommt auch Nhongo-Simbanegavi in ihrer breit angelegten Studie,¹⁴⁷ die sich mit der Rolle der Frau in der ZANLA befaßt. Sie betrachtet insbesondere die intensiven Kriegsjahre nach 1972, als auch Frauen verstärkt rekrutiert wurden. Nhongo-Simbanegavi stellt die Frage, ob die nationale Befreiungsbewegung die Frauen aus ihrer traditionellen Rolle befreite, und weist nach, daß die neuen Herrscher nicht mehr Respekt vor Frauen hatten als ihre Vorgänger. Dies zeigt sich schon allein an der deutlichen Arbeitsteilung von Männern und Frauen, die nach der üblichen Rollenverteilung funktionierte. Zu den ersten Aufgaben der Kombattantinnen gehörte das Kochen. "Forward with the cooking stick" war der allgemeine Slogan.¹⁴⁸ Ein Aufbegehren seitens der Frauen stieß auf wenig Verständnis. Die vor allem gegen Ende des Krieges laut werdenden Proteste wurden von der Führungsspitze der ZANU als spalterisch und egoistisch bezeichnet.¹⁴⁹

¹⁴⁶Geisler, Gisela: "Troubled Sisterhood: Women and Politics in Southern Africa. Case Studies from Zambia, Zimbabwe and Botswana." *African Affairs*. 94, 1995. S. 550.

¹⁴⁷Sie arbeitet in erster Linie nach der Methode der Oral History und hat überwiegend Frauen befragt. Oral History ist eine aufgenommene (audio/video) Sammlung von gesprochenen Erinnerungen und persönlichen Kommentaren. Es ist immer ein Dialog zwischen Interviewer und Interviewtem. Vgl. dazu Ritchie, Donald A.: *Doing Oral History*. New York 1995.

¹⁴⁸Vgl. dazu Nhongo-Simbanegavi, Josephine: *Zimbabwean Women in the Liberation Struggle: ZANLA and its Legacy, 1972 - 1985*. Oxford 1997. (Unveröffentlichte Dissertation) S. 82. Die Kämpferinnen wurden jedoch von vornherein als anders wahrgenommen. So hatten die Spirit Mediums strikte Anweisung erteilt, daß menstruierende Frauen keinerlei Kontakt zu Kämpfern haben sollten. Andernfalls würden ihre Kräfte schwinden. Menstruierende Frauen stellten also eine Gefahr dar. Vgl. dazu Kriger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992. S. 99. Dies gilt, so David Lan, nicht nur für die Kämpfer sondern auch für die Medien. "It is believed that if a medium comes into contact with a pregnant or menstruating women, if he attends a funeral or sees a dead body he will die." Dies ist darauf zurückzuführen, daß das menschliche Blut, sei es Menstruationsblut oder das Blut des Todes, auf das zeitlich begrenzte Leben von Menschen verweist. Vgl. dazu Lan, David: "Resistance to the present by the past: mediums and money in Zimbabwe." In: M. Bloch J. Pawy (Hrsg.): *Money and the Morality of Exchange*. Chicago 1989. S. 195. Kämpferinnen sind also von vornherein anders als Kämpfer.

¹⁴⁹Vgl. dazu Müller, Barbara: "Frauenbefreiung und Nationalismus. Frauen im Befreiungskampf Zimbabwes." *Uni Nova. Wissenschaftsmagazin der Universität Basel*. 85, Juli 1999. S. 55.

Chiedza Musengezi und Irene McCartney (2000) verweisen darauf, daß diese Haltung auch in der Zimbabwe People's Revolutionary Army (ZIPRA) vorherrschte.

The contributions that women made in the camps is often not acknowledged or is diminished in favour of the soldier, the fighter. Both liberation armies professed to be gender aware, and to promote equality between the sexes, but practice lagged far behind theory, except in terms of punishment when everyone was treated equally.¹⁵⁰

Welche Rolle also bekleiden die vermeintlichen Töchter Nehandas?

Zunächst stellt sich die Frage, ob die Kämpferinnen überhaupt als Nehandas Töchter wahrgenommen werden. Denn trotz Nehanda als Leitfigur ist der zimbabwische Befreiungskampf ein Bürgerkrieg, der in Ideologie, Zielsetzung und Durchführung ausschließlich den Sturz der Kolonialmacht vor Augen hatte. Die Frage nach Gender existierte im Grunde nicht. Orientiert am 1. Chimurenga, waren es insbesondere die Erfahrungen des 2. Weltkrieges, die zum organisierten Widerstand der Schwarzen führten. Denn hier hatten Afrikaner ganz selbstverständlich neben Europäern gegen Deutschland gekämpft.¹⁵¹ Im damaligen Rhodesien gab es 1957 die erste Massenpartei, den Southern Rhodesien African National Congress (SRANC). Etwa ein Jahr nach seinem Verbot 1960 gründete sich die National Democratic Party (NDP). Die Präsidentschaft übernahm das spätere Staatsoberhaupt Joshua Nkomo. Robert Mugabe, der schließlich Ministerpräsident und Staatspräsident Zimbabwes werden sollte, leitete die Öffentlichkeitsarbeit. Von 1960 an wurden Forderungen nach politischer Selbstbestimmung der Afrikaner laut. 1961 folgte das Verbot der NDP. Wenig später ging aus ihr die Zimbabwe African People's Union (ZAPU) hervor, die, als sie zu Sabotageakten aufrief, 1962 ebenfalls verboten wurde. Nach innerparteilichen Auseinandersetzungen spaltete sich die militante

¹⁵⁰Zimbabwe Women Writers (Hrsg.): *Women of Resilience. The Voices of Women Ex-Combatants*. Harare 2000. S. xii. Dieses Buch verschafft den Ex-Kombatantinnen eine Stimme. In Interviews erzählen sie von ihren Erlebnissen im Bürgerkrieg. Es ist eine Fortsetzung der von Irene Staunton (jetzt Irene McCartney) gesammelten Geschichten von Frauen, die während des Krieges an der Heimatfront tätig waren. Vgl. dazu Staunton, Irene (Hrsg.): *Mothers of the Revolution*. Harare 1990. Ein literarisches Äquivalent ist Assia Djebars *Fantasia*. In der Fiktion gibt sie hier den Algerierinnen die Möglichkeit, vom Befreiungskampf zu erzählen. Besonders interessant ist der Bericht der Sanitäterin. Djebar, Assia: *Fantasia*. Zürich 1993. (Franz. Erstausgabe: 1985). S. 193ff.

¹⁵¹Doris Lessing greift in ihrem Roman *A Proper Marriage* ein ähnliches Thema auf. Denn hier bewegen sich die im damaligen Rhodesien stationierten US-Soldaten ganz selbstverständlich in einer schwarzen bzw. weißen Welt. Egal welcher Herkunft sie selber sind. Auf diese Weise stellen sie die bestehende Apartheid öffentlich in Frage. Vgl. Lessing, Doris: *A Proper Marriage*. London 1993. (Engl. Erstausgabe: 1954).

Fraktion von der ZAPU ab und gründete 1963 unter Ndabandingi Sithole die Zimbabwe African National Union (ZANU) mit Robert Mugabe als Generalsekretär. Frauen konnten selbstverständlich Mitglieder der Partei werden. 1964 nahm die ZANU den bewaffneten Widerstand in ihr Programm auf. Nach einem politisch motivierten Mordanschlag auf einen Weißen wurden beide Parteien verboten.¹⁵²

Der bewaffnete Kampf gegen die weiße Minderheitsregierung begann Mitte der 60er Jahre. In China und Tanzania ausgebildete Kämpfer der Zimbabwean African National Liberation Army (ZANLA), der Armee der ZANU, erlebten am 28. April 1966 eine Niederlage gegen rhodesische Truppen. Dieser Tag, heute Chimurenga Day (Liberation Day), markiert den Beginn des 2. Chimurenga.¹⁵³ Unterstützung für den Befreiungskampf kam unter anderem aus dem Nachbarland Mosambique. Hier befanden sich verschiedene Ausbildungslager und Militärstützpunkte, in denen im Laufe der Zeit auch immer mehr Frauen ausgebildet wurden. Im Gegenzug reagierte die rhodesische Regierung mit immer brutaleren Methoden auf den Krieg. Zunehmend wurde die schwarze Zivilbevölkerung durch Kollektivstrafen, Folter und die Umsiedlung in sogenannte Schutzdörfer schikaniert.

Nach beinahe 10 Jahren Bürgerkrieg schlossen sich 1975 ZANU und ZAPU für kurze Zeit zusammen und gründeten eine Armee, die Zimbabwe People Army (ZIPA). Als diese Vereinigung auseinander ging, nahmen die unterschiedlichen Parteien wieder ihre alten Organisationsformen an. Der Kampf gegen die Kolonialmacht wurde jedoch ungemindert fortgesetzt und gewann zunehmend Unterstützung aus der Bevölkerung. Barbara Müller (1999) zeigt, daß nun auch die jungen Frauen verstärkt am Kampfgeschehen teilnahmen.

Besonders nach 1978 zog es Tausende von jungen Frauen über die Grenze. Ganze Mittelschulklassen schlossen sich dem Kampf an. Zu zweit oder in Gruppen stellten sie die nötigen Kontakte her und machten sich auf den

¹⁵²In der Literatur von weißen Zimbabweern ist ein von Schwarzen ausgeführter, politisch motivierter Mord an einem Weißen oftmals als die Zäsur in ihrem Leben beschrieben. So auch bei Peter Godwin. Er beginnt seine Autobiographie mit den Worten: "I think I first realized something was wrong when our nextdoor neighbour, oom Piet Oberholzer, was murdered." Vgl. dazu Godwin, Peter: *Mukiwa. A White Boy in Africa*. London 1996. S. 3. Dieser Text macht deutlich, daß die weißen Rhodesier sich bis dahin als sicher und in ihrem Status als unantastbar verstanden hatten.

¹⁵³Zu diesem Zeitpunkt operierte auch die Zimbabwe People's Revolutionary Army (ZIPRA; Armee der ZAPU) vom Nordwesten des Landes aus. ZIPRA war zunächst Vorreiter im bewaffneten Kampf gegen die Kolonialisten, den ab 1972 die ZANLA dominierte.

gefährlichen Weg, ohne Eltern oder Lehrer über ihr Vorhaben zu informieren.¹⁵⁴

Trotz der hohen Strafen, die auf die Unterstützung des Kampfes ausgesetzt waren, zählte die ZANU und ZAPU 1979 zusammen 28.000 Guerillas. Im Laufe des Bürgerkrieges sah sich die afrikanische Zivilbevölkerung zunehmend nicht nur der Gewalt der rhodesischen Soldaten ausgeliefert, sondern fürchtete auch Übergriffe der KämpferInnen. Insbesondere die Bauern gerieten als potentielle Nahrungsmittellieferanten in eine schwierige Lage. Gewalt gegen sie war, wie Norma Kriger (1992) zeigt, an der Tagesordnung. Die Guerillas verhinderten zwar, daß die Bauern Steuern an das Regime zahlten, verlangten aber im Gegenzug eine Kriegssteuer in Form von Nahrung, Kleidung, Geld und Arbeitskraft. Konnten oder wollten die Bauern diese nicht aufbringen, wurden sie als Verräter eingestuft und gemäßregelt.¹⁵⁵

Ganz bewußt setzten die BefreiungskämpferInnen Gewalt gegen die schwarze Zivilbevölkerung als Kampfmittel ein. Auch Frauen waren an diesen Taten beteiligt. Mit dem Ziel, die Siedler aus dem Land zu vertreiben, steckten die KombattantInnen auf den weißen Farmen die Häuser der schwarzen Angestellten in Brand und richteten Massaker unter den Arbeitern an. Daraufhin verließen auf vielen Farmen die Schwarzen ihren Arbeitsplatz. Die Weißen waren nun aufgrund der schwierigen finanziellen Lage gezwungen, die Landwirtschaft aufzugeben. Eine Reihe von Siedlern ging ins Exil. Nachdem sich der außen- und innenpolitische Druck auf die rhodesische Regierung immer weiter zugespitzt hatte, suchte Ian Smith zusammen mit Bischof Muzorewas UANC (United African National Council) nach einer

¹⁵⁴Müller, Barbara: "Frauenbefreiung und Nationalismus. Frauen im Befreiungskampf Zimbabwes." *Uni Nova. Wissenschaftsmagazin der Universität Basel*. 85, Juli 1999. S. 54. Liberty und Flame, aus Ingrid Sinclairs Film *Flame*, stehen für diese jungen Frauen. Zu den Kindern und Jugendlichen, die in den Kampf zogen, vgl. a. Reynolds, Pamela: "Children of Tribulation: The Need to Heal and the Means to Heal War Trauma." *Africa*. 60/1, 1990. S. 1-38. Auch die Literatur thematisiert die Aktivitäten der Jugendlichen. So verschwindet in Patricia Chaters Kinderbuch *Crossing the Boundary Fence* eine ganze Gruppe von SchülerInnen. "[T]he boarding master had come to inform [the headmaster] that twenty-eight boys were missing from school. A quick check with the boarding mistress had revealed that seven girls were also missing." Musas Bruder gehört zu den Verschwundenen. Sie ist sich sicher, daß er in eines der mosambiquanischen Ausbildungslager gegangen ist. "Musa didn't like to ask any more questions. She knew David had gone over to Mozambique". Vgl. dazu Chater, Patricia: *Crossing the Boundary Fence*. Harare 1997. (Erstausgabe: 1988). S. 21 u. 26. Dieser Text ist besonders interessant, da Musas weiße Freundin einen in der Rhodesischen Armee kämpfenden Bruder hat. Auf diese Weise kommt hier ein weißer Täter zu Wort. Vgl. ebd. S. 64ff. Zu im 2. Chimurenga traumatisierten Kindern vgl. Reynolds, Pamela: "Children of Tribulation: The Need to Heal and the Means to Heal War Trauma." *Africa*. 60/1, 1990. S. 1-38.

¹⁵⁵Vgl. dazu Kriger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992. S. 116ff.

politischen Lösung.¹⁵⁶ 1979 entstand Zimbabwe-Rhodesien, mit einer Regierungsbeteiligung der Schwarzen Bevölkerung. Aufgrund der ablehnenden Haltung von ZANU und ZAPU erkannte die internationale Staatengemeinschaft die neue Regierung jedoch nicht an. Als der Bürgerkrieg sich weiter zuspitzte, kam es im August 1979 zu Verhandlungen.¹⁵⁷ Im Lancaster House unterzeichnete man schließlich eine Verfassung mit einem Waffenstillstand für den 31.12.1979. Daraufhin wurde Zimbabwe-Rhodesien für drei Monate wieder britische Kolonie. Im Februar 1980 fanden allgemeine und freie Wahlen statt.¹⁵⁸ Am 18. April 1980 wurde Zimbabwe unabhängig. Das Amt des Premierministers übernahm Robert Mugabe mit Canaan Banana als Staatsoberhaupt.

Mit Robert Mugabe kam ein Ex-Kombattant in die Regierungsverantwortung. Die Frauen, die ihren Teil zur Unabhängigkeit beigetragen hatten, waren vergessen. Lediglich Nehanda erhielt als einzige Frau eine wichtige Funktion im neuen Zimbabwe. Bei den Unabhängigkeitsfeiern ist ihr Bild omnipräsent. Bei näherer Betrachtung ist Nehanda zwar eine hochverehrte Frau, jedoch nicht als Frau etabliert. Vielmehr fungiert sie als gender- und sexloser Mythos. Aus dieser Wahrnehmung heraus erklärt sich die fehlende Assoziation von Kämpferinnen und Nehanda. Dies ist besonders bemerkenswert, da die Kombattantinnen mit einer durch Nehanda etablierten Tradition der kämpfenden Frau hätten legitimiert werden können und so beispielsweise die Diffamierung als Hure erst gar nicht aufgekommen wäre. Doch da Nehanda nicht als Frau gesehen wird, gibt es auch keine Tradition kämpfender Frauen. Daher überträgt sich die Bewunderung Nehandas auch nicht auf die Kämpferinnen. Sie sind keinesfalls Nehandas Töchter. Ihnen scheint noch nicht einmal ein Bruchteil der Achtung zu gebühren, die Nehanda zuteil wird.

Die uneingeschränkte Verehrung Nehandas steht in ebenso deutlichem wie bemerkenswertem Gegensatz zur Skepsis gegenüber den kämpfenden Frauen des 2. Chimurenga. Dabei hatte, wie Norma Kriger zeigt, kein geringerer als

¹⁵⁶ 1979 wurden von ZANU und ZAPU boykottierte allgemeine Wahlen in Zimbabwe abgehalten, aus denen die UANC als Sieger hervorging. Muzorewa wurde Premierminister und das Land erhielt den Namen Zimbabwe-Rhodesien.

¹⁵⁷ Verhandlungspartner waren die neue Regierung Muzorewa bzw. Smith, die Vertreter der Patriotic Front (PF; Zusammenschluß von ZANU und ZAPU) Mugabe und Nkomo sowie der britische Außenminister Lord Carrington.

¹⁵⁸ 93% der Wahlberechtigten beteiligten sich. ZANU (PF) erhielt 57, ZAPU (PF) 20, UANC 3 und die Weißen die ihnen verfassungsmäßig zugesicherten 20 Sitze. Vgl. dazu Kriger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992. S. 121.

Robert Mugabe noch 1979 die Gleichberechtigung von Frauen und Männern verkündet.

Robert Mugabe traced the unfolding ZANU policy of treating women as equals with men on the battlefield. He said women fighters 'have demonstrated beyond all doubt that they are as capable as men and deserve equal treatment, both in regard to training and appointments. It is because of their proven performance that we have agreed to constitute a Women's Detachment with its own commander who should become a member of the High Command.[']¹⁵⁹

Doch dies scheinen reine Lippenbekenntnisse, denn Josephine Nhongo-Simbanegavi verweist darauf, daß das bereits 1977 gegründete "Department of Women's Affairs" lediglich als ein Club für die Ehefrauen der ZANU Führer wahrgenommen wurde.¹⁶⁰ Die weitere Abwesenheit von Frauen in einflußreichen Ämtern spricht für ihre fortdauernde Marginalisierung. Überdeutlich wird dies auch am Schicksal des "Ministry of Community Development and Women's Affairs". 1981 eingerichtet und von der Ex-Kombattantin Teurai Ropa Nhongo geleitet, versank es, so Gisela Geisler, schon 1984 wieder in der Bedeutungslosigkeit. "The ministry was, indeed, considered marginal to national development and was allocated a correspondingly small budget, which in 1984 barely covered the salaries of the ministry's staff."¹⁶¹ Einige Jahre später verlor die Ministerin ihre Ämter an Sally und Bridgit Mugabe, die Ehefrau bzw. Schwester des Präsidenten.

Gleiche Arbeit und gleicher Einsatz von Männern und Frauen führen also keinesfalls zu gleichem Lohn und gleicher Anerkennung.¹⁶² Im Gegenteil. Während die Kämpfer die unumstrittenen Helden der Unabhängigkeit sind, müssen sich die Kämpferinnen gegen üble Nachrede und Diffamierung

¹⁵⁹Kruger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992. S. 192.

¹⁶⁰Vgl. dazu Nhongo-Simbanegavi, Josephine: *Zimbabwean Women in the Liberation Struggle: ZANLA and its Legacy, 1972 - 1985*. Oxford 1997. (Unveröffentlichte Dissertation) S. 143 u. Geisler, Gisela: "Troubled Sisterhood: Women and Politics in Southern Africa. Case Studies from Zambia, Zimbabwe and Botswana." *African Affairs*. 94, 1995. S. 551.

¹⁶¹Ebd. S. 556.

¹⁶²Diese Erkenntnis gilt auch für den zivilen Sektor. In den sog. Entwicklungsländern werden vor allem die Frauen immer ärmer, obwohl sie immer mehr arbeiten. So wird beispielsweise die industrielle Produktion in den sog. Billiglohnländern bis zu 90% von Frauen verrichtet. Vgl. dazu Potts, Lydia: "Migration und Bevölkerungspolitik - über Geschichte und Funktion der Frauen auf dem Weltmarkt für Arbeitskraft." *beiträge zur feministischen theorie und praxis. Trotz Fleiß kein Preis*. 29, 1991. S. 31- 46, und Wichterich, Christa: "Frauen des Südens - Trümmerfrauen der Entwicklung." *beiträge zur feministischen theorie und praxis. Trotz Fleiß kein Preis*. 29, 1991. S. 25-30. Die unterschiedliche Entlohnung von Männern und Frauen ist jedoch keineswegs nur ein Problem der sog. Entwicklungsländer. Für die Bundesrepublik Deutschland zeigt Alice Schwarzer, daß sich die Lohnschere zwischen Männern und Frauen in den 80er Jahren noch vergrößert hat. Vgl. dazu Schwarzer, Alice (Hrsg.): *Lohn: Liebe. Zum Wert der Frauenarbeit*. Frankfurt, a.M. 1985. S. 9.

wehren. Auch die zu Zeiten des Bürgerkriegs und im Wahlkampf versprochene Gleichberechtigung der Frauen läßt auf sich warten. Juristisch ist sie, so Gisela Geisler, zwar festgeschrieben, doch ausgelegt werden die Gesetze anders. "In Zimbabwe the availability of equitable laws has not always guaranteed their application. The rights and wrongs of many women are still to a large extent defined by some convenient, male defined, versions of 'tradition'."¹⁶³ Norma Kriger kommt ihrerseits zu dem Schluß, daß eine bewaffnete und kämpfende Frau zwar ein neues Bild abgibt, dies jedoch die Rolle der Frau in einer Gesellschaft nicht nachhaltig verändert. "Female participation during wars in roles from which they are normally excluded is not sufficient evidence of changing attitudes to women."¹⁶⁴ Eine treffende These angesichts der wirtschaftlichen, gesundheitlichen und politischen Situation zimbabwischer Frauen viele Jahre nach der Unabhängigkeit.¹⁶⁵ Als Heldinnen werden die Ex-Kombattantinnen nicht behandelt.

Ein ähnliches Bild wie in der Politik ergibt sich im literarischen Diskurs Zimbabwes. Auch die Literatur stellt keinen deutlichen Zusammenhang zwischen Nehanda und den Kombattantinnen her. Dabei zeigt gerade die Figur der Nehanda, daß Frauen im präkolonialen Afrika eine herausragende Rolle spielen konnten. So widersprüchlich es klingen mag, in der zimbabwischen Gesellschaft ist trotz aller gegenteiligen Beweise das Bild einer kämpfenden Frau letztlich nicht denkbar. Dies gilt in gewisser Hinsicht auch für die Literatur. Die Figur der Kämpferin hat oftmals nichts Selbstverständliches, sondern bedarf vielfach einer Rechtfertigung. Dabei gäbe es, wie Norma Kriger zeigt, durchaus historische Anknüpfungspunkte, denn an der Waffe kämpfende Frauen sind im südlichen Afrika nichts Neues. "Female participation in wars [was not] an entirely new phenomenon for African women in this region, if there is validity to Mutunhu's claim that some of the best combat regiments during the Monomotapa period were composed only of women, mainly young and unmarried."¹⁶⁶ Doch einen

¹⁶³Geisler, Gisela: "Troubled Sisterhood: Women and Politics in Southern Africa. Case Studies from Zambia, Zimbabwe and Botswana." *African Affairs*. 94, 1995. S. 547.

¹⁶⁴Kriger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992. S. 192.

¹⁶⁵Vgl. dazu Gordon, Rosemary: "Education Policy and Gender in Zimbabwe." *Gender and Education*. 6/2, 1994. S. 131-139. Sie verweist auf die Abwesenheit einer besonderen Förderung von Mädchen und Frauen im Erziehungswesen Zimbabwes und zeigt, wie die Politik des Staates dazu führt, die Diskriminierung von Frauen fortzusetzen. Auch Rudo Gaidzanwa macht deutlich, wie wenig sich in den Besitzverhältnissen geändert hat. Frauen verfügen kaum über eigenes Land, obwohl sie die meiste Arbeit im Agrarsektor verrichten. Vgl. dazu Gaidzanwa, Rudo: "Land and the Economic Empowerment of Women: A Gendered Analysis." *SAFERE*. 1/1, 1995. S. 1-12.

¹⁶⁶Kriger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992. S. 192.

historischen Roman zu diesem Thema gibt es nicht. Um das Bild der Kämpferinnen in der zimbabwischen Öffentlichkeit zurechtzurücken, hätte beispielsweise auch die Regierungspropaganda mit Hilfe dieser historischen Überlieferung eine Tradition kämpfender Frauen bestätigen können, die die Kombattantinnen vor Diffamierung bewahrt hätte. Doch die Prioritäten der neuen Machthaber lagen anderswo. Sie hatten auch schon Nehanda nicht mit den Frauen der Armee in engeren Zusammenhang gestellt. Vielmehr waren sie darum bemüht, so wenig wie möglich in Konflikt mit den Lebensvorstellungen der Menschen zu geraten. "ZANLA had difficulty deciding how far to intervene in African customs. It did not go very far [...]. ZANU concerns about clashing with African custom and tradition imposed a limit on the attainment of its goal of liberating women from their double burden of racism and tradition", so Norma Kriger. Hier zeigt sich überdeutlich, wie gering das Interesse an einer grundlegenden gesellschaftlichen Neuordnung war.

Zu den historisch verbürgten Tatsachen zählt jedoch, daß Frauen im Krieg gekämpft haben. Schätzungen gehen von 20-25% Frauenanteil aus. Auch wenn die Rolle der Frauen in der Armee umstritten ist, so wird ihre Teilnahme an der Befreiung nicht explizit geleugnet.¹⁶⁷ Vielmehr herrscht nach 1980 einvernehmliche Verunglimpfung sowie Degradierung der Kämpferinnen und ihrer Aufgaben. Dies ist jedoch kein ausgesprochen zimbabwisches Phänomen. Kämpfende Frauen werden in den Berichten von Kriegen zumeist übersehen oder ihre zentrale Rolle schlicht dementiert. Texte, die die Kriegsbegeisterung und den Kampfeswillen von Frauen abbilden, finden sich in Anbetracht der Fülle von männlicher Kriegsliteratur vergleichsweise selten. Für die afrikanische Literatur ist Assia Djebars *Fern von Medina* (1991) eine herausragende Ausnahme. Angesichts der Besetzung ihrer Stadt begeistert sich Umm Hakim für den Kampf der Frauen gegen den Feind.

Kämpfen. Zu Pferde kämpfen oder auf dem Rücken eines Kamels, und fortan für den Islam. [...] / Den Leib aussetzen aus Spaß an der Gefahr? Weil sie den Geruch des Staubes im Chaos des ersten Getümmels liebten? Sie wollten sich nicht damit begnügen, in den hinteren Linien you-you-Rufe auszustoßen, sie schenken den Verstümmelungen an den Toten oder Sterbenden keine Beachtung [...], sie warfen sich im Galopp in den Angriff, zu dem sie anfeuerten, sobald sie sahen, daß die Reihen der Männer an Tritt

¹⁶⁷Vgl. dazu Müller, Barbara: *"The Fact is we fought the war." Rollen und Status von Frauen im zimbabwischen Befreiungskrieg*. Basel 1998. (Lizentiatsarbeit). S. 34.

verloren oder andernmal, auch, zurückwichen. Jawohl, sie warfen sich hinein, bevor es zu spät war; ja, sie erschienen in der Schlacht, den Säbel oder gar die Streitaxt in der Hand, eine Gruppe freudiger Amazonen, die den Strom der neu formierten Krieger wieder anschwellen ließen. Und selbst wenn letztere fielen und starben, dann galten ihre hoffnungsvollen Blicke jenen Frauen, die temperamentvoll erstanden. / Ausgesetzt also; sie mußten sich der Gefahr aussetzen, in alter Kühnheit, ihrer fröhlichen Wildheit, diesmal als Musliminnen.¹⁶⁸

Ein Beispiel für weibliche Kriegsphantasie, die in der afrikanischen Literatur ihresgleichen sucht. Diese Textstelle ist neben Umm Hakims Begeisterung für den Krieg auch wegen der uneingeschränkten Darstellung der Kämpferinnen als Heldinnen so herausragend. Nicht ihr Leid, sondern vielmehr ihre Freude am Kampf steht im Mittelpunkt.

Djebars Text ist eine Ausnahme, denn das Bild einer kämpfenden Frau scheint in ganz unterschiedlichen historischen Kontexten undenkbar. Ihnen wird allenfalls eine marginale Position an der sogenannten Heimatfront zugewiesen. Doch die Arbeit der Frauen, sei es nun an der Waffe oder in konspirativer Mission, war für den Ausgang vieler Kriege von großer Tragweite. So verweist beispielsweise Ingrid Strobl (1994) auf die oftmals vergessene, aber dennoch sehr bedeutende Rolle von Jüdinnen im Widerstand gegen die Nationalsozialisten.

Der typische und vielleicht bedeutendste Beitrag von Frauen zum jüdischen Widerstand ist ihre Tätigkeit als Kurierinnen und Verbindungsfrauen. Ohne sie hätte es keinen Widerstand gegeben, der über vereinzelte Verzweiflungsakte kleiner Gruppen hätte hinausgehen können. Ihre Arbeit ist klandestin, ihre Namen sind falsch, ihre wahre Identität kennt kaum jemand. So arbeiten sie 'im Schatten' - und so bleibt auch die Erinnerung an sie im Schatten der Geschichte.¹⁶⁹

In einem ähnlichen Schatten arbeiteten auch die zimbabwischen Rekrutinnen. Zu den Aufgaben der Frauen und vor allem der Mädchen, der sogenannten

¹⁶⁸Djebbar, Assia: *Fern von Medina*. Zürich 1994. (Franz. Erstausgabe: 1991). S. 179. In dem Roman folgt die Ernüchterung nur wenige Seiten später. Als Umm Hakim ihrem Mann den Wunsch vorträgt, an seiner Seite zu kämpfen, geht er nicht auf sie ein, sondern trägt seinerseits einen Wunsch vor. "'Wenn du bei den Heeren bleibst, möchte ich dich auf deinen Feldzügen begleiten. So wie wir alle in früherer Zeit es getan haben!' [...] / Ikrima sagte immer noch nichts. Als er sie umarmt [...] flüstert er schließlich: 'Mein teuerster Wunsch für diese Nacht ist, daß du mir wieder einen Sohn schenkst, er soll später ein Mitstreiter für den Islam werden!'" Und Ikrimas Wunsch erfüllt sich. Umm Hakim wird schwanger. Ihr bleibt die klassische Rolle der Frau als Gebärende an der Heimatfront. Umm Hakim setzt ihren Leib also nicht, so wie sie wollte, "dem Spaß an der Gefahr" aus, sondern erschafft jemanden, der an ihrer Stelle kämpfen wird. Ebd. S. 192.

¹⁶⁹Strobl, Ingrid: *Das Feld des Vergessens. Jüdischer Widerstand und deutsche "Vergangenheitsbewältigung"*. Berlin 1995. (Erstausgabe: 1994). S. 54.

Chimbwido, gehörte es, die Guerillas mit Nahrung zu versorgen. Denn zumindest am Anfang des Krieges erweckten Frauen bei der Kolonialmacht weniger Argwohn als Männer. So banden sie sich beispielsweise das Essen wie ein Kind auf den Rücken. Auf diese Weise gaben die Frauen und Mädchen ein alltägliches, völlig harmloses Bild ab und waren für die Befreiungsarmee von größtem Nutzen.

Frauen wurden jedoch auch militärisch ausgebildet. "Als Trägerinnen waren sie für den Transport von Waffen und Munition in die Kampfgebiete verantwortlich. [...] Frauen wurden des Weiteren als Instruktorinnen, Politikomissarinnen, Sanitäterinnen, Fahrerinnen und für Bewachungsaufgaben eingesetzt."¹⁷⁰ In einem Interview mit Chiedza Musengezi (2000) berichtet die Ex-Kombattantin Nancy Saungweme von diesem Training.

Besides running we were taught to overcome obstacles in our way; for example a ditch, a dam or river. You had to learn to swim. We also learnt to handle weapons like rifles, which we called *muguguda*. We also learnt to operate a light machine gun, anti-air recoil, that is a big gun that we used to shoot at aircraft. We also trained in guerilla warfare - to understand what our enemy is planning and how to ambush them.¹⁷¹

Doch der Einsatz wurde den Frauen in Hinblick auf ihre Stellung in der Gesellschaft zum Verhängnis. Während die Armee bei der Mobilisierung den potentiellen Rekrutinnen ausdrücklich versprach, die allgemeine Lebenssituation von Frauen zu verbessern, wurden eben diese Frauen nach dem Krieg als Prostituierte und Mörderinnen verhöhnt und gesellschaftlich marginalisiert.¹⁷² Denn anders als die Propaganda der postkolonialen Machthaber glauben läßt, war es, so Josephine Nhongo-Simbanegavi, nie das Ziel der ZANU, die bestehende Genderordnung zu hinterfragen. Ebenso wenig die Politik der ZANLA. Obwohl hier nach offizieller Ideologie Nehanda die kämpfenden Frauen inspirierte, bedeutete dies keinesfalls, daß eine neue gesellschaftliche Ordnung entstehen sollte. Unter anderen haben jedoch Prominente wie Ruth Weiß nach dem Krieg dazu beigetragen, das Bild der

¹⁷⁰Müller, Barbara: "Frauenbefreiung und Nationalismus. Frauen im Befreiungskampf Zimbabwes." *Uni Nova. Wissenschaftsmagazin der Universität Basel*. 85, Juli 1999. S. 54.

¹⁷¹Zimbabwe Women Writers (Hrsg.): *Women of Resilience. The Voices of Women Ex-Combatants*. Harare 2000. S. 51.

¹⁷²Yvonne Vera greift dieses Thema in ihrer Erzählung *Independence Day* (1992) auf. Für die Frauen hat sich wenig geändert. Die Unabhängigkeit bringt ihnen außer zahlungswilligen Freiern nichts ein.

frauenemanzipierenden ZANLA zu formen.¹⁷³ Josephine Nhongo-Simbanegavi weist außerdem darauf hin, daß in der zimbabwischen Literatur die (sexuellen) Beziehungen zwischen den Guerillas romantisiert werden. Nur einige wenige Texte befassen sich mit der Gewalt innerhalb der kämpfenden Truppe.

Zu diesen Texten zählt auch Veras *Without a Name*. Der Roman gehört in den durch Freedom Nyamubaya eröffneten Diskurs um Genderdifferenz und Krieg. Als erste Ex-Kombattantin und Schriftstellerin demystifiziert Nyamubaya in dem Gedicht "Osibisa" der Sammlung *On the road again* (1986) die Rolle der Frau als Guerillera. Nyamubaya rückt hier das Bild der kämpfenden Frau zurecht. "It's sexual, mental and physical harrassment / For women, mothers, in the liberation wars."¹⁷⁴ Dabei verleiht vor allem ihr Status als Ex-Kombattantin dem Text besonderen Nachdruck. In *Dusk of Dawn* (1995) benennt sie dann erstmals ganz deutlich das Thema Vergewaltigung innerhalb der kämpfenden Truppe. Eingebettet in die Alltagserfahrungen eines Krieges erscheint Vergewaltigung im Gedicht "Secrets" als ein Ereignis unter vielen.

Amai I wanted to write you a letter to say; / I now can speak many languages / Chipo is at Osibisa pregnant / Theresa is now a commander / Anna lost her leg in the battle / They beat me the first day I arrived at Tembwe / / I was raped by the security commander / Jim lost his big toe from jigger fleas / Many died at Nyadzonya from hunger / I have got a new Afrikan name now / You probably know about all these things / Last but not least I wanted to tell you / That I love you very much.¹⁷⁵

Nüchtern sind hier eine Reihe von Erfahrungen aufgezählt, die die Zeit des zimbabwischen Bürgerkriegs ausmachen. Für Frauen ist vom militärischen Aufstieg bis zur Vergewaltigung durch die eigenen Kameraden alles denkbar.

Anhand von Josephine Nhongo-Simbanegavis Untersuchung zur Rolle der Frau in der ZANLA zeigt sich, daß Freedom Nyamubayas Text durchaus die Erfahrungen von Frauen in der zimbabwischen Befreiungsarmee widerspiegelt. Denn die bloße Existenz von Soldatinnen bedeutet keinesfalls die Gleichstellung von Mann und Frau. Auch die Geschichte der Roten

¹⁷³Vgl. dazu Nhongo-Simbanegavi, Josephine: *Zimbabwean Women in the Liberation Struggle: ZANLA and its Legacy, 1972 - 1985*. Oxford 1997. (Unveröffentlichte Dissertation) S. 45.

¹⁷⁴Nyamubaya, Freedom T. V.: *On The Road Again*. Harare 1986. S. 67. Im folgenden immer zitiert als ORA.

¹⁷⁵Nyamubaya, Freedom T. V.: *Dusk of Dawn*. Harare 1995. S. 49. Im folgenden immer zitiert als DD.

Armee, der US Army sowie der israelischen Truppen beweist, daß kämpfende Frauen das in der jeweiligen Gesellschaft herrschende Frauenbild nicht wesentlich verändern. Mit welchem Tabu dieses Thema belegt ist, wird bei Norma Kriger deutlich. Nach der Qualität der Genderbeziehungen in der Armee befragt, sagen die zimbabwischen Befreiungskämpferinnen kaum aus. Kriger kann nur spekulieren.

More data are needed about the attitudes of male and female combatants and camp and army personnel if problems encountered in eliminating gender discrimination are to be better understood. While some of the females in camps claimed equal treatment with males, others complained the leading 'comrades' thought they were entitled to the service of women.¹⁷⁶

Selbst 20 Jahre nach der Unabhängigkeit gibt es ehemalige Kämpferinnen, die zur Gewalt gegen Frauen nicht aussagen können. So befragt Doris Dube (2000) die Ex-Kombattantin Gertrude Moyo nach Vergewaltigungen innerhalb der Truppe. Gertrude Moyo leugnet zwar nicht die Tat, verortet sie jedoch außerhalb der Befreiungsarmee. "What I know is that they were raped before they got here. [They were raped] on the way."¹⁷⁷ Über die Gründe für eine solche Meinung läßt sich nur mutmaßen. In jedem Fall aber spricht es für die Tabuisierung des Themas und die, im Sinne von Christina Thürmer-Rohr (1989), Mittäterschaft von Frauen. Denn Thürmer-Rohr zeigt, daß Frauen "in die einfachen und komplizierten Macharten" einer Kultur eingebunden sind, die Gewalt im allgemeinen und Gewalt gegen Frauen im besonderen zuläßt.¹⁷⁸ Dies gilt auch für die Armee des 2. Chimurenga.

Die zimbabwischen Frauen waren während des Bürgerkriegs jedoch von zwei Seiten bedroht. Sowohl die Guerillas als auch die Soldaten der Rhodesischen Armee stellten, so Alice Armstrong (1990), eine Gefahr für sie dar.

During the Liberation Struggle women had difficulties from both sides. The soldiers, stationed far from home and without their women around, often demanded sexual favours from them, and - with the power of the gun on their side - were easily able to force compliance. The guerrillas [...] also demanded that women contribute to the struggle by satisfying their needs. As one interviewee told us, "As you know, you could not deny sexual intercourse to a 'mujiba' or to a 'comrade'".¹⁷⁹

¹⁷⁶Kriger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992. S. 193.

¹⁷⁷Zimbabwe Women Writers (Hrsg.): *Women of Resilience. The Voices of Women Ex-Combatants*. Harare 2000. S. 41.

¹⁷⁸Vgl. dazu Thürmer-Rohr, Christina: "Mittäterschaft der Frau - Analyse zwischen Mitgefühl und Kälte." In: Dies, et al. (Hrsg.): *Mittäterschaft und Entdeckungslust*. Berlin 1989. S. 87.

¹⁷⁹Armstrong, Alice: *Women and Rape in Zimbabwe*. Lesotho 1990. S. 26

Während Kriger nur vorsichtig andeutet: "male guerrillas [...] had difficulties accepting gender equality",¹⁸⁰ hat Josephine Nhongo-Simbanegavi eindeutige Belege, in welchem Ausmaß die Genderbeziehungen von Gewalt gekennzeichnet waren. Vergewaltigung gehörte ebenso zum Alltag wie die sich erstmals informell - das heißt ohne den Einfluß der Familie - entwickelnden Beziehungen zwischen Männern und Frauen. Doch die sich in der Armee auflösenden gesellschaftlichen Ge- und Verbote hatten durchaus zwiespältige Auswirkungen.

[C]amp life afforded some women the opportunity to experiment with their sexuality in a way they had never done before. Many others found themselves having to use their sexuality to survive the harsh camp conditions, and a lot more still, found themselves exposed to provide men with sex to relieve the stresses of military life, justified as their own contribution to the struggle. But they were at the same time castigated for this and labelled prostitutes.¹⁸¹

Wie in anderen historischen Zusammenhängen auch ist die Soldatin der Befreiungsarmee im zimbabwischen Kontext keine eindeutige Heldin. Die Kämpferinnen sind als vermeintlich alleinstehende, kinderlose Frauen immer schon sexualisiert.¹⁸²

Abgesehen von der tatsächlichen Praxis waren die sexuellen Beziehungen in der Armee klar geregelt. Die KämpferInnen durften weder untereinander noch mit der Dorfbevölkerung intime Verbindungen eingehen. Andernfalls würde, so David Lan (1985), der Schutz der Medien unwirksam.

[T]he belief that *bute*, the *mhondoro's* patent cure-all, [...] could protect them from the bullets of the enemies [was widespread]. But the powers of *bute* would fail and the guerrillas would lose the ability to interpret the signs unless they observed a complex set of restrictions which the mediums imposed on

¹⁸⁰Kriger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992. S. 194.

¹⁸¹Nhongo-Simbanegavi, Josephine: *Zimbabwean Women in the Liberation Struggle: ZANLA and its Legacy, 1972 - 1985*. Oxford 1997. (Unveröffentlichte Dissertation) S. 185. Für Angus Calder reflektiert Shimmer Chinodyas *Harvest of Thorns* die Doppeldeutigkeit, die die mit dem Bürgerkrieg einhergehende sexuelle Freiheit für junge Frauen bedeutete. "There are two ways of looking at the sexual intercourse between guerrillas and village girls, which took place despite the orders of both commanders and spirit mediums enjoining celibacy. One is that the young male fighters abused the power given them by their rifles to seduce and rape unfortunate young women. The other is that young women had a chance to express sexual preference denied them by the patriarchal constraints of bride price. Both views are presented in Chinodya's novel". Calder, Angus: "The New Zimbabwe Writing and Chimurenga." *Wasafiri*. 22/1995. S. 38.

¹⁸²Vgl. zum Thema Frauen in der Armee Perko, Gudrun, Alice Pechriggl: *Phänomene der Angst. Geschlecht - Geschichte - Gewalt*. Wien 1996. S. 164; Seifert, Ruth: "Militär, Nation und Geschlecht: Analyse einer kulturellen Konstruktion." In: Wiener Philosophinnen Club (Hrsg.): *Krieg/War. Eine philosophische Auseinandersetzung aus feministischer Sicht*. München 1997. S. 41-49 und Theweleit, Klaus: *Männerphantasien. Bd.1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. München 1995. (Erstausgabe: 1977). S. 78-92.

them. The first of these restrictions prohibited the guerrillas, both female and male, from having sex while on active duty, either with each other or with the peasants whose villages they passed through[.]¹⁸³

Doch dieses Verbot wurde nicht beachtet. 80% der über 14jährigen Frauen brachten aus den Lagern der Befreiungsbewegung entweder ein Kind mit oder waren schwanger.¹⁸⁴ Erst 1978 gab es aufgrund der vielen Schwangerschaften Regulierungen für Eheschließungen: Die Männer durften mehr als eine Frau haben, der Brautpreis wurde abgeschafft und eine Scheidung während des Krieges war ausgeschlossen. Untersagt waren Affären mit Partnern von anderen, und bestraft wurde der, der den Frauen von anderen Männern nachstellte. Ob alle diese Regeln wirklich griffen, sei dahingestellt. Und auch ob die Männer, wie es die Armee nun vorsah, immer die Frauen heirateten, die von ihnen ein Kind bekamen, ist fraglich. Vaterschaft läßt sich nur mit erheblichem Aufwand nachweisen.¹⁸⁵ Ist jedoch der Vater des Kindes nicht bekannt, so weiß man auch das Totem des Kindes nicht. Dies kann in Zimbabwe schwerwiegende gesellschaftliche Probleme nach sich ziehen. Keine der Regeln konnte die Frauen also letztlich beschützen. Mehr noch, ohne die familiäre Kontrolle waren, so Nhongo-Simbanegavi, vor allem die jungen, zumeist ledigen Mütter völlig ausgeliefert.

The marriage institution failed to provide most women with any security, especially in the absence of the traditional cementing factors, that is, family involvement and bridewealth. Most ended up performing the function of motherhood as expected of them under what turned out to be an unscathed patriarchal system.¹⁸⁶

Den Frauen ging es also zum Teil schlechter als in einer traditionell ausgerichteten Gesellschaftsordnung.

Die jüngere zimbabwische Literatur bzw. der Film greift das Thema Sexualität und Gewalt inzwischen zaghaft auf. Insbesondere geht es hier um die Frage der Sexualität von Kombattantinnen und Kombattanten. Dabei bewegen sich die Soldatinnen entweder auf einem Grad zwischen Prostituierte und Vergewaltigungsopfer - wie beispielsweise in Sinclairs Film *Flame*, wo die eine vergewaltigt wird und die andere sich nach dem Krieg

¹⁸³Lan, David: *Guns & Rain. Guerrillas & Spirit Mediums in Zimbabwe*. London 1985. S. 158.

¹⁸⁴Vgl. dazu Müller, Barbara: *"The Fact is we fought the war." Rollen und Status von Frauen im zimbabwischen Befreiungskrieg*. Basel 1998. (Lizentiatsarbeit). S. 70.

¹⁸⁵Vgl. dazu Nhongo-Simbanegavi, Josephine: *Zimbabwean Women in the Liberation Struggle: ZANLA and its Legacy, 1972 - 1985*. Oxford 1997. (Unveröffentlichte Dissertation). S. 172.

¹⁸⁶Ebd. S. 186.

gegen ein Image als Prostituierte wehren muß - oder sie werden wie in Nozipo Maraires *Zenzele. A Letter For My Daughter* (1996) als asexuelle Heilige stilisiert. "On their backs they carried not runny-nosed babies but the hope of a different generation in the form of runs of ammunition [...]. They were as foreign to our traditional image of women as Eskimos."¹⁸⁷ Doch egal ob Hure, Heilige oder Opfer, sie entsprachen in keinem Fall der gesellschaftlichen Konvention und ihr Kampfeinsatz war niemals selbstverständlich. Besonders interessant ist, daß in diesem Diskurs das Kriegsgeschehen in den Hintergrund rückt und die Differenzen zwischen den KämpferInnen zentral werden läßt. Die Genderzugehörigkeit der Kämpferin nimmt in der Darstellung dieser Konflikte eine wesentliche Rolle ein. Immer wieder steht, wie in Nyamubayas Gedicht "Aliens" aus *Dusk of Dawn*, die Identität der kämpfenden Frau als Frau im Mittelpunkt. Dabei geht es jedoch nicht um ihre Qualifikation als Soldatin, sondern vielmehr um eine unterstellte nonkonforme Verhaltensweise. Der Text versucht der negativen Reputation dieser Frauen entgegenzutreten.

Have you heard of them? / Have you ever come across one? / I heard they are something! // They beat up their husbands / Beat up their in-laws / Have no respect for elders / Drink like fish / Smoke like chimneys / Sleep with everybody / I heard they are physically strong too // Yes I have heard of them / One of them is my sister / The one that comes after me / And she is not like you describe / the female ex-combatant [...] (DD 43)

Die Stimme in dem Gedicht widerspricht hier einer Sammlung von gesellschaftlichen Vorurteilen. Doch der Widerspruch an sich zeichnet kein neues Bild der Kombattantin. Im Gegenteil. Da die aufgezählten Attribute nicht entlarvt werden, reproduziert der Text lediglich das Bild einer unehrenhaften Frau an der Waffe. Der Versuch, durch die in der postkolonialen Theoriebildung als Aneignung beschriebene Bewegung die Konstruktion dieses Bildes bloßzustellen, scheitert.¹⁸⁸ Mehr noch, indem der

¹⁸⁷Maraire, Nozipo: *Zenzele. A Letter For My Daughter*. London 1996. S. 165. Im Folgenden immer zitiert als ZLD.

¹⁸⁸Der Begriff Aneignung wird hier im Sinne von Ashcroft et al. verwendet. "Appropriation is the process by which the language is taken and made to 'bear the burden' of one's own cultural experience". Ähnliches gilt auch für die Form. Durch die Aneignung von Form und Sprache wird eine Verbindung zum Ort hergestellt. Vgl. Ashcroft, Bill, et al. (Hrsg.): *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London 1989. S. 38. Graham Huggan zeigt, daß der Begriff "postkolonial" inzwischen sehr unspezifisch verwendet wird. "[P]ostcolonial' is a word on many people's lips, even if no-one seems to know exactly what it means." Huggan, Graham: "Reading the Readers: Some Thoughts on the Institutionalization of Postcolonial Theory." In: Rienwerts, Sigrid, Bernhard Reitz (Hrsg.): *Anglistentag 1999 Mainz*. Trier 2000. S. S. 279. So wage der Begriff auch sein mag, die von Ashcroft et al. beschriebene Bewegung der Aneignung behält dennoch seine Gültigkeit.

Gebrauch von Drogen, offene Aggressivität, sexuelle Freizügigkeit, der Verstoß gegen gesellschaftliche Normen und körperliche Stärke als negative Charakterzüge von Frauen markiert sind, zeichnet das Gedicht die monogame, gesellschaftlich konforme und friedfertige Frau als Ideal. Sicherlich waren die Kombattantinnen alle sehr unterschiedlich, doch eine untrainierte und angepasste Frau hätte keine gute Kämpferin abgegeben und wäre vermutlich erst gar nicht auf die Idee gekommen, mit Waffengewalt für ihre Freiheit einzutreten. SoldatInnen müssen über ein gewisses Aggressionspotential verfügen, sonst können sie ihre Aufgabe nicht erfüllen.

Im Gegensatz zu den Kombattantinnen ist das Bild ihrer männlichen Kollegen wesentlich unumstrittener und viel einheitlicher. Sie sind fast durchgehend positive Helden. Selbst wenn die Figuren wie in Shimmer Chinodyas *Harvest of Thorns* im Verdacht stehen, Dorfmädchen vergewaltigt zu haben, ändert dies nichts an ihrer heroischen Rolle. "A man in the village complained that a comrade was having sex with his daughter. The man complained to Baas Die, charging the comrade with rape. This comrade was identified as Mabunu Muchapera. / 'I didn't force her' Mabunu maintained. 'She did it willingly.'"¹⁸⁹ Nach einem Streit um das Liebesleben der Soldaten mündet die Diskussion in eine Auseinandersetzung über die Führung der Truppe. Das Thema Vergewaltigung wird fallengelassen, obwohl die anderen Figuren von der Schuld Mabunu Muchaperas überzeugt sind. "'The girl wouldn't have admitted it [if] you hadn't forced her. That is your problem, comrade. Don't drag us into it. We never *raped* anyone.'" (HOT 223) Konsequenzen ergeben sich daraus jedoch nicht. Da Mabunu ein Einzeltäter ist und seine Kameraden sich deutlich von der Tat distanzieren, bleibt das Bild des ehrenhaften Befreiungskämpfers intakt.

Ganz anders in Nyamubayas Gedicht "Journey and half" aus der Sammlung *Dusk of Dawn*. Der vermeintlich ehrenhafte Kämpfer des 2. Chimurenga wird hier grundlegend in Frage gestellt. Der Text gehört zu den ganz wenigen, die Vergewaltigung in der Guerillaarmee nicht als Tat eines einzelnen darstellen, sondern als alltägliches Ereignis; hier in Form der kollektiv gefeierten Bestrafung einer Gefangenen.

Have you ever been ordered to strip / In front of a thousand shouting eyes /
Forced to lie on your back / With your feet astride / Allowing your vagina to be
inspected / By somebody whom you have never seen before? // Imagine lying

¹⁸⁹Chinodya, Shimmer: *Harvest of Thorns*. Harare 1989. S. 219. Im Folgenden immer zitiert als HOT.

on your back / On an empty stomach / On top of angry biting ants / On hot dry African sand / And asked to imitate making love / / Have you ever stayed awake / Hundreds of hours in one night / Crying out loudly without voice? / Asked to bark like a wild dog / Or laugh like a hyena / Beaten on your buttocks until they / turned into minced meat? / / 'The truth from a comrade comes from the buttocks!' / A famous interrogation slogan / It happened in the liberation camp prisons / / We have come a long way / And still got a journey and half to cover. (DD 31)

Da nicht klar ist, wer die Opfer und wer die Täter sind, geht es hier in erster Linie um die Tat an sich sowie den Ort des Geschehens: Massenvergewaltigungen in den Gefängnissen der Befreiungsarmee. Massenvergewaltigungen sind im Krieg die gängigsten Vergewaltigungen und haben das Ziel, über die Frauen die gegnerischen Männer zu demütigen.¹⁹⁰ Rainer Gödtel (1992) verweist darauf, daß Vergewaltigungen daher oftmals in Gegenwart der Ehemänner oder in aller Öffentlichkeit stattfinden.

Es sind Fälle bekannt geworden, bei welchem eine Frau bis zu dreißig-vierzimal in einer Nacht vergewaltigt wurde. Der durch die vorangegangenen Kriegshandlungen aufgestaute Haß und die Alkoholeinwirkung führten oft zu grausamen Verletzungen und zur Tötung der Opfer. Nicht selten gaben Truppenkommandeure ganze Städte und Orte zur Plünderung und Notzucht frei. Frauen wurden zur rechtlosen Beute.¹⁹¹

Aus dem zimbabwischen Befreiungskrieg ist diese Art der systematischen Vergewaltigung allerdings nicht bekannt.

Und dennoch klingt in "Journey and half" einiges von dem wieder, was sich auch in kriegsbedingter Massenvergewaltigung abspielt. Bei Nyamubaya handelt es sich jedoch um die eigenen Frauen. Aus diesem Grund liegt hier

¹⁹⁰"Unter Massennotzucht versteht man die Vergewaltigung eines oder mehrerer Opfer durch eine Gruppe von Männern. Dies geschieht am häufigsten in Kriegen, aber auch in Friedenszeiten durch jugendliche Banden." Vom Dreißigjährigen Krieg über die Burenkriege in Afrika und den 2. Weltkrieg bis hin zum Krieg im ehemaligen Jugoslawien haben die Soldaten diese Foltermethode angewandt. Vgl. dazu u. a. Gödtel, Reiner: *Sexualität und Gewalt. Die dunklen Seiten der Lust*. Reinbek 1994. (Erstausgabe 1992). S. 145; Perko, Gudrun, Alice Pechriggl: *Phänomene der Angst. Geschlecht - Geschichte - Gewalt*. Wien 1996; Sander, Helke, Barbara Johr (Hrsg.): *BeFreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*. Frankfurt, a.M. 1995. (Erstausgabe: 1992) und Stiglmayer, Alexandra (Hrsg.): *Massenvergewaltigung. Krieg gegen die Frauen*. Frankfurt, a.M. 1993.

¹⁹¹Gödtel, Reiner: *Sexualität und Gewalt. Die dunklen Seiten der Lust*. Reinbek 1994. (Erstausgabe 1992). S. 145. Um den Massenvergewaltigungen Einhalt zu gebieten, richten, so Hans Peter Duerr, viele Armeen Bordelle ein. Vgl. dazu Duerr, Hans Peter: *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (III)*. Frankfurt a.M. 1993. S. 391-407. Duerr gibt hier einen historischen Überblick über Massenvergewaltigung im Krieg.

trotz der Kriegszeiten vielleicht eher eine Bandenvergewaltigung vor.¹⁹² Wie auch immer man aber die Tat bezeichnen möchte, die kollektiv begangene Vergewaltigung der eigenen Frauen im Krieg hat sowohl die Komponente der kriegerischen Gewalt als auch die der Gewalt gegen Frauen überhaupt. Denn die Tat wird von Männern begangen, die aufgrund ihrer Identität als Soldaten eine Einheit bilden und die, wie es ein Krieg verlangt, stets zu Gewalt bereit sind. Daher gilt das, was Rainer Gödtel über die Soldaten sagt, die die gegnerischen Frauen vergewaltigen, auch für die Männer des 2. Chimurenga, die ihre Kammeradinnen vergewaltigen. "Die siegreichen Soldaten sahen und sehen in der Verfügungsgewalt über den Frauenkörper einen Teil ihres Lohns, den sie sich unter Lebensgefahr verdient haben."¹⁹³ Die zimbabwischen Befreiungskämpfer begehen die Tat als Gruppe im Kontext des Krieges, ob es sich dabei um die eigenen oder die Frauen des Feindes handelt, wird nebensächlich. Die Frauen hätten auch in sogenannten Friedenszeiten vergewaltigt werden können, da die zimbabwische Gesellschaft diese Form der Gewalt zulässt.

Die im Krieg kollektiv durchgeführte Vergewaltigung einer der eigenen Gruppe angehörigen Frau verweist auf die vielfältigen Zusammenhänge zwischen kriegerischer Gewalt und Gewalt gegen Frauen. Eine Schnittstelle, die in der zimbabwischen Literatur erst seit den '90er Jahren zur Sprache kommt. Da die Stimme in "Journey and half" von vielen Zuschauern spricht, muß das Opfer mit mehreren Tätern konfrontiert gewesen sein. "Have you ever been ordered to strip / In front of a thousand shouting eyes". (DD 31) Und aufgrund des Plurals in Gefängnissen, "It happened in the liberation camp prisons" (DD 31), läßt sich schließen, daß dies kein einmaliges Ereignis war, sondern eine durchaus gängige Foltermethode, die den weiblichen Gefangenen zuteil wurde. Hergang und Folgen dieser sexuellen Folter bilden den Mittelpunkt des Textes. Anders als in *Harvest of Thorns* und "Secrets" kann hier kein Einzeltäter ausgemacht werden. Da sowohl eine positive als auch eine negative männliche Identifikationsfigur fehlt, kommen nur die Männer der Befreiungsarmee in ihrer Gesamtheit als Täter in Frage. Damit sind sie als Helden demontiert. In "Journey and half" gelingt es, auf die

¹⁹²Rainer Gödtel erklärt, wie Bandenvergewaltigung funktioniert. "[A]uch außerhalb des Krieges gibt es Massennotzucht. Besonders in Großstädten schließen sich jugendliche Banden [...] zusammen, um Mädchen gewaltsam zum Geschlechtsverkehr zu zwingen. Häufig handelt es sich um einen Anstifter, der ansonsten eher harmlose, eher schüchterne Jugendliche dazu bringt, unter dem Einfluß von Alkohol brutalste Aggressionen an Frauen abzureagieren." Gödtel, Rainer: *Sexualität und Gewalt. Die dunklen Seiten der Lust*. Reinbek 1994. (Erstausgabe 1992). S. 149.

¹⁹³Ebd. S. 146.

im Unabhängigkeitskrieg fortbestehende genderbedingte Gewalt zu verweisen, ohne jedoch das gemeinsame Ziel aus den Augen zu verlieren. "We have come a long way / And still got a journey and half to cover". Mit der Unabhängigkeit ist also nur ein erster Schritt getan.

Das Thema Vergewaltigung innerhalb der Truppe bestimmt neben Nyamubayas beiden Gedichten auch Ingrid Sinclairs Film *Flame*. Hier geht es um das Schicksal des sich der Befreiungsarmee anschließenden Dorfmädchens Florence und ihrer Freundin Nyasha. Im mosambiquanischen Trainingscamp angekommen und mit ihren neuen Namen Flame und Liberty ausgestattet, werden sie zu Soldatinnen ausgebildet. Eines Nachts laden ihre männlichen Vorgesetzten die jungen Frauen zu einer Feier ein. Eine, wie Josephine Nhongo-Simbanegavi zeigt, durchaus übliche Praxis. Vor allem die neuangekommenen Frauen waren unter den Soldaten aufgrund ihrer guten körperlichen Konstitution sehr beliebt. Sie hatten keine Geschlechtskrankheiten und waren noch nicht durch den Krieg gezeichnet.¹⁹⁴ Liberty weigert sich, mit einem der Männer mitzugehen. Flame hingegen begibt sich mit dem Kameraden Che in dessen Haus.¹⁹⁵ Beide nehmen auf dem Bett Platz. Ohne Umschweife kommt Che zur Sache: "I love you why don't you come closer?" Daraufhin ergreift er Flame und wirft sich auf sie. Die Kamera schwenkt ab.

Als einzige Sequenz des Films ist die gesamte Szene, vom Überfall auf Flame bis zum Schwenk auf den neben dem Bett stehenden Tisch, in Zeitlupe gedreht. Die Vergewaltigung selber ist nicht dargestellt, findet quasi jenseits des Blicks der Kamera statt und damit lediglich in der Phantasie der Zuschauer. Auf diese Weise wird die Vergewaltigung zu einem herausragenden Ereignis und unterscheidet sich signifikant von den anderen Gewalttaten, die im Film zu sehen sind. So fängt die Kamera beispielsweise die Exekution von Dorfbewohnern, den Tod von Kameraden im Kampfeinsatz oder auch die Bestrafung eines Kombattanten durch Stockschläge genauestens ein. Anders als in Nyamubayas "Journey and half" und "Secrets" sowie Chinodyas *Harvest of Thorns* fällt auch das Wort Vergewaltigung an keiner Stelle. Der Zuschauer ist gezwungen, auf das Ereignis zu schließen. Eindeutig wird die Situation erst, als Flame ein Kind

¹⁹⁴Vgl. dazu Nhongo-Simbanegavi, Josephine: *Zimbabwean Women in the Liberation Struggle: ZANLA and its Legacy, 1972 - 1985*. Oxford 1997. (Unveröffentlichte Dissertation) S. 163.

¹⁹⁵Hier wird ganz nebenbei Che Guevara, der Namenspatron des Kameraden, entmystifiziert. Er ist also einer, der vergewaltigt.

entbindet und Che die Vaterschaft anerkennt. Auch im Gespräch zwischen den beiden Freundinnen, am Morgen nach der Vergewaltigung, wird das Geschehene nicht benannt. Liberty macht Flame zwar zunächst Vorhaltungen, tröstet sie dann aber: "You stayed!" Flame daraufhin: "He was too strong." Liberty hat die Lage ihrer Freundin deutlich erkannt: "Something has broken inside her. [...] Months passed bevore she regained her strength." Schließlich kommt Flame wieder zu Kräften. Als Zeichen ihrer Genesung entwickelt sie sich zur hervorragenden Soldatin. Bei Schießübungen trifft sie jedesmal ins Schwarze. Die Anwesenheit Ches scheint sie dabei noch anzuspornen: Sie legt an, blickt auf Che, drückt ab und trifft genau. Besonders interessant und in der zimbabwischen Literatur bzw. für den zimbabwischen Film einmalig ist, daß der Vergewaltiger Che sich bei seinem Opfer entschuldigt. Ganz offiziell läßt er Flame in sein Haus rufen und sagt: "I am sorry for what I did." Daraufhin setzt sich Flame neben ihn aufs Bett. Sie freunden sich an. Doch die durch Gewalt begonnene Beziehung ist nicht zukunftsfähig und endet schließlich wieder in Gewalt. Als Che Flame in einem Camp für Mütter besucht, in dem sie mit ihrem inzwischen geborenen Sohn Hondo (Krieg) wohnt, wird das Lager von der rhodesischen Luftwaffe beschossen. Sowohl Che als auch Hondo überleben diesen Angriff nicht. Wie schon die Vergewaltigung stärkt letztlich auch dieses Ereignis Flame für ihren Einsatz im Krieg. Sie wird eine mutige und gefürchtete Kämpferin und macht in der Armee Karriere. So zeigt sie auch das Filmplakat: frontal mit einer in die Kamera oder gegen den Betrachter gerichteten Waffe auf der Schulter (vgl. Abbildung 5).



Abb. 5: Plakat von Ingrid Sinclairs *Flame*. Aus Media for Development Trust: *Africa Film & Video Catalog*. Harare.

Richtet man den Blick auf Flame und Liberty, so fällt auf, daß die vergewaltigt wird, die sich schon als junges Mädchen in einer klassischen Frauenrolle als Hausfrau und Mutter gesehen hat. Im Gegensatz zu Liberty ist für Flame ein anderer Lebensentwurf undenkbar. Sie lacht ihre Freundin aus, als diese ihr mitteilt, sie möchte lieber in der Stadt arbeiten, als auf dem Land mit Mann und Kindern zu wohnen. Die Differenz zwischen den beiden kommt auch in ihrem Äußeren zum Ausdruck. Während Flame sich schminkt und von roten Schuhen träumt, legt Liberty viel Wert auf ihre Ausbildung. Auch in der Armee bekommt Liberty einen Schreibtischjob, während Flame an der Waffe dient. In dem Film scheint es, als ob Libertys Lebensentwurf, in dem kein Mann vorkommt, sie vor einer Vergewaltigung bewahrt. Denn anders als Flame geht sie nicht mit einem der Männer mit, sondern flüchtet nach einem kurzen Handgemenge. Als der Krieg beendet ist, erreicht Liberty genau das, was sie sich als junges Mädchen im Dorf ihrer Eltern gewünscht hatte. Sie arbeitet in einem Büro in Harare und ist beruflich erfolgreich. Einen Mann gibt es in ihrem Leben nicht. Genau wie Liberty lebt auch Flame das Leben, das ihr vorschwebte. Sie gründet mit einem ihrer Kameraden eine Familie. Doch ihr Lebensentwurf scheitert. Ihr Mann wird arbeitslos, fängt an zu trinken und schlägt sie. Flame verläßt daraufhin das Dorf, geht in die Stadt zu ihrer alten Freundin Liberty, die sie seit Jahren nicht gesehen hat, will den Schulabschluß nachholen und Arbeit suchen. Inmitten ihrer ehemaligen KampfgefährtenInnen ist sie glücklich und bekommt nun endlich auch die roten Schuhe, die sie sich immer gewünscht hatte.

Das Leben von Flame ist so konstruiert, daß immer dann, wenn sie ihre Vorstellung von Weiblichkeit lebt, dies direkt in eine Katastrophe mündet: Sucht Flame Kontakt mit einem Mann, dann wird sie vergewaltigt, bekommt sie ein Kind und ist glücklich, dann stirbt dieses Kind, und als sie schließlich aus Liebe heiratet, entwickelt sich ihr Ehemann zum gewalttätigen Trinker. Die Kompensation für diese Katastrophen erfolgt jedes Mal in Form von beruflichem Aufstieg und persönlicher Entwicklung. Im Krieg wird sie zur mutigen Kämpferin, und in Friedenszeiten erkennt sie, daß sie durchaus zu einer anspruchsvollen Arbeit in der Lage ist. In diesem Film scheint schon allein der Wunsch nach einem Leben in der klassischen Frauenrolle für die Figuren verheerend. Erst wenn sie einen anderen Weg einschlagen, finden sie Erfüllung. Auf diese Weise wird suggeriert, daß Flame zumindest eine Teilschuld an ihrer Vergewaltigung trägt: Sie wollte schon immer die klassische Frauenrolle besetzen und war sicherlich auch aus diesem Grund dem Mann freiwillig in sein Haus gefolgt. Betrachtet man den Film aus

diesem Blickwinkel, dann geht es hier nicht mehr um die besonderen Umstände von Vergewaltigung in der kämpfenden Truppe, sondern um "date rape".¹⁹⁶ Zeit und Ort der Tat werden nebensächlich, denn sie hätte nach gleichem Muster auch in sogenannten Friedenszeiten stattfinden können.

Der Kontext des Films ist jedoch der Bürgerkrieg und der Täter nicht irgendein Mann, sondern ein ranghoher Militär. Ein Mann, der wie die Männer in Freedom Nyamubayas "Journey and half" per Definition Gewalt ausüben und im Krieg ständig gewaltbereit sein muß. Das macht die Männer zu guten Soldaten und sichert ihr Überleben. Die Vergewaltigung einer Frau aus der eigenen Gruppe zeigt, daß Frauen, selbst als Soldatinnen, immer durch ihre Genderzugehörigkeit bestimmt sind. Wenn eine Gesellschaft zuläßt, daß Frauen vergewaltigt werden können, so ist dies völlig losgelöst von Faktoren wie Race oder Klasse. *Flame* macht jedoch auch deutlich, daß sich, wie Perko und Pechriggl zeigen, die Gewalt von Soldaten nicht nur gegen die Frauen des Feindes, sondern auch gegen die eigenen Frauen richtet. "Krieg bringt die akute Bedrohung durch Vergewaltigung auch wieder regelmäßiger in die [ehelichen] Schlafzimmer."¹⁹⁷ *Flame* spielt daher in der öffentlichen Diskussion um Gewalt in der zimbabwischen Befreiungsarmee zu Recht eine herausragende Rolle. Doch wie auch Nyamubayas "Journey and half" macht der Film keine detaillierte Analyse der Rückwirkung von Kriegsgeschehen auf die Genderbeziehungen.

Wenn es dies in der zimbabwischen Literatur überhaupt gibt, dann lediglich bei Yvonne Vera. Mit der denkbar einfachsten Bewegung stellt sie den Zusammenhang zwischen Krieg und Gewalt gegen Frauen her: In ihren Texten sind die Vergewaltiger zumeist Soldaten.¹⁹⁸ Wie Stephen Gray (1997)

¹⁹⁶Ein Begriff aus dem amerikanischen, der auf die im amerikanischen Dating-System vorkommenden sexuellen Übergriffe zurückzuführen ist. Untersuchungsergebnisse verschiedener Studien zu Vergewaltigung belegen, daß vor allem junge Frauen Opfer von Vergewaltigung werden. Folgt man Hans-Christian Harten, so entsteht "date-rape" vor allem aus "Interaktionsproblemen am Übergang vom Jugend- zum Erwachsenenalter, die ihre Ursache oft in Mißverständnissen und mangelnder Erfahrung haben. [Diese Vergewaltigungen] bilden einen Typus für sich, der deshalb von der sexuellen Gewalt gegen Erwachsene und der 'klassischen' Vergewaltigung durch einen Fremden [...] unterschieden werden muß. Erfahrungsmangel ist altersspezifisch - oft handelt es sich nur um Konflikt- und Diskrepanzerfahrung, die einmalig bleiben, weil beide Seiten daraus lernen und danach besser mit solchen Situationen umgehen können." Harten, Hans-Christian: *Sexualität, Mißbrauch, Gewalt. Das Geschlechterverhältnis und die Sexualisierung von Aggressionen*. Opladen 1995. S. 27.

¹⁹⁷Perko, Gudrun, Alice Pechriggl: *Phänomene der Angst. Geschlecht - Geschichte - Gewalt*. Wien 1996. S. 169.

¹⁹⁸Einzige Ausnahme ist Veras jüngster Roman *Butterfly Burning*. Hier wird Phephelaphi schließlich von ihrem Liebhaber vergewaltigt. Da der Text im Jahr 1949 spielt, kann er nicht am 2. Chimurenga

bemerkt, richtet Vera nach eigenen Aussagen den Blick jedoch nicht auf die Helden, sondern auf die, die ignoriert wurden. Veras "priority is not the freedom heroes returning, but 'the people who were ignored'."¹⁹⁹ Zu den Ignorierten gehören an erster Stelle die Frauen. In Veras Texten sind also die vermeintlichen Helden keine Helden, unterstrichen wird dies noch durch eine weibliche Erzählperspektive. Eine Perspektive, die im Kontext von Vergewaltigung zumeist die Perspektive des Opfers ist. In *Without a Name* wird dies überdeutlich. Auch wenn die Truppenzugehörigkeit nicht klar ist, er muß ein Soldat sein. Die Pistole war das einzige, was Mazvita an ihrem Vergewaltiger erkannte. "He held a gun. I felt the gun, though I did not see it."²⁰⁰ Hier handelt es sich um eine Kriegsvergewaltigung. In *Without a Name* geht es also um die unterschiedliche Bedeutung, die der Unabhängigkeitskampf für Männer und Frauen haben konnte. In einem Interview zur Entstehungsgeschichte des Romans bestätigt Vera diese These.

[T]he man who had raped this woman [...] was fighting for her freedom, this was a freedom fight and so there is a conflict there about power, isn't it, because he's saying he wants to empower her by going into the bush and fighting for her freedom against the white regime, but then he also rapes her and disempowers her in that same moment and so it is that moment which haunts her, which leads to her own final catastrophe.²⁰¹

Und in der Tat, Mazvita wird schwanger, verläßt ihren Liebhaber und geht in die Stadt. Dort scheitert sie. Auch eine baldige Unabhängigkeit hätte sie vor diesem Schicksal nicht retten können.

In *Under the Tongue* (1996) geht Vera noch einen Schritt weiter. Der heimkehrende Kombattant vergewaltigt, so Stephen Gray, seine Tochter. "It is committed precisely by a returning war hero and father, and on his 10-year-old daughter."²⁰² Die Figur gibt also nicht wirklich einen heimkehrenden wahren Helden ab. Schon in *Nehanda* hatte Veras Erzählerin gefragt, was wohl im Krieg mit den Kämpfern geschieht und in welcher Verfassung sie sich bei ihrer Rückkehr befinden würden. "[M]ost of the men have been gone for months. It is not known if any of them will come down from the hills, or if

teilgenommen haben. Ob er jedoch wie viele andere schwarze Rhodesier Soldat im 2. Weltkrieg war, ist nicht klar.

¹⁹⁹Gray, Stephen: "Yvonne Vera: disturbing chronicler and critic." *Independent Weekender*. April 4, 1997.

²⁰⁰Vera, Yvonne: *Without A Name*. Toronto 1995. (Erstausgabe: Harare, 1994; dt.: Eine Frau ohne Namen. München, 1997). S. 24. Im Folgenden immer zitiert als WN.

²⁰¹Bednarek, Marcus: *Yvonne Vera - Schriftstellerin in Afrika*. 11.10.1997. (Manuskript der Radiosendung im Deutschlandfunk.) S. 5.

²⁰²Gray, Stephen: "Yvonne Vera: disturbing chronicler and critic." *Independent Weekender*. April 4, 1997.

they do, how much of themselves they will have left behind." (NA 94) In *Under the Tongue* folgt nun die Antwort: Der Kombattant wird zu einem Vergewaltiger. Besonders interessant ist, daß Zhizha von ihrer Mutter, einer Ex-Kombattantin, gerächt wird. Denn glaubt man dem Großvater, so hat sie ihren eigenen Mann ermordet und sitzt dafür im Gefängnis. Die einzige Stelle, die auf die Tätigkeit der Mutter verweist, ist zugleich eine bemerkenswerte Hymne an die Kämpferinnen des 2. Chimurenga.

These women had now names that the past did not echo [...]. They laughed louder than the men because they had shared secrets with them. The women were strong and looked only at the sky, not the earth. They would begin from there so they removed the yellow roofs and the red roofs and tore them to the ground, with their own arms. They wanted to see something else, not this canopy of painted sky. They wanted to begin without shelter. And for desire they knew something for that too. This emptiness, these bare roofs. These same women had killed farm dogs, white men and grasshoppers.²⁰³

Zu diesen Frauen, die in einer völlig anderen Welt gelebt hatten, gehört auch Zhizhas Mutter Runyararo. "[She] would be among those returning home from another direction altogether during this ceasefire, released, able to see her daughter again." (UT 102) Eine Kämpferin, die für den Mißbrauch ihrer Tochter Rache nimmt und einen vermeintlichen Helden tötet.

Das Bild der Kämpferin hat sich in der Literatur der '90er Jahre deutlich gewandelt. Runyararo ist, obwohl sie getötet hat, nicht zur Dämonin stilisiert. Sie hat ihren Mann umgebracht und verbüßt dafür eine im Rechtsstaat übliche Strafe. In Anbetracht der über 20 Jahre zimbabwischen Unabhängigkeit hat sich jedoch gezeigt, daß kämpfende Frauen das Frauenbild in einer Gesellschaft nicht nachhaltig ändern. Elleke Boehmer bringt es auf den Punkt. "Even where women, as in Algeria or Zimbabwe, fought for freedom alongside men, national consciousness was composed by male leaders. Mother Africa may have been declared free, but the mothers of Africa remained manifestly oppressed."²⁰⁴ Egal also, was Frauen für ihre Nation tun, sie haben niemals einen gleichberechtigten Anteil an den Errungenschaften nationaler Befreiung. Dies liegt in der Art und Weise, wie man sie wahrnimmt: nämlich in erster Linie über ihre Genderzugehörigkeit. Sie sind immer Frauen, und das schließt gleichzeitig aus, daß sie wie ihre männlichen

²⁰³Vera, Yvonne: *Under the Tongue*. Harare 1996. S. 101. Im Folgenden immer zitiert als UT.

²⁰⁴Boehmer, Elleke: "Stories of Women and Mothers: Gender and Nationalism in the Early Fiction of Flora Nwapa." In: Nasta, Susheila (Hrsg.): *Motherlands. Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*. London 1991. S. 7.

Kollegen für ihr Land und ihre Freiheit kämpfen. Kämpfen sie dennoch, werden sie verleumdet. Sie gelten als Huren oder zumindest als Frauen mit enormen sexuellen Bedürfnissen. Dies ist keineswegs ein zimbabwisches Phänomen. Klaus Theweleit (1977) zitiert einen deutschen Hauptmann des 1. Weltkriegs, der sich über die Sanitäterinnen der Rote Armee äußert.

"Weiber marschieren in ihrer Mitte, mit rotem Kopftuch und roter Armbinde mit weißem Kreuz, Weiber, die bestimmt nicht mitgekommen sind, um die Arbeit des barmherzigen Samariters zu verrichten." Nein, unbarmherzig waren sie auf Liebe aus. Der "eigentliche Beruf" dieser Arbeitermädchen und Arbeiterfrauen an der Front stand für die Soldatenseite von vorneherein fest.²⁰⁵

Frauen sind also keine Soldatinnen, weder in Zimbabwe noch anderswo. Heldinnen wie Nehanda fungieren als genderloser Mythos und werden daher nicht als Frauen wahrgenommen.

Die zimbabwische Literatur der '90er Jahre hinterfragt diese Wahrheiten. Angeführt von Freedom Nyamubaya, Yvonne Vera und sicherlich auch Ingrid Sinclairs Film *Flame*, beginnt sich das Bild der kämpfenden Frau zu wandeln. So wird in *Nehanda* der historischen Figur ganz eindeutig ein Gender zugewiesen. Verortet in einen weiblichen Kontext wird sie zur Frau. Die Kämpferinnen des 2. Chimurega werden rehabilitiert, indem die Frage nach dem Zusammenhang zwischen kriegesischer Gewalt und der Gewalt gegen Frauen überhaupt hergestellt wird. Auf diese Weise sind die vermeintlichen Helden demontiert. Literatur und Film entwerfen so ein differenzierteres und damit genaueres Bild der KämpferInnen und stellen damit die zimbabwische Nation in ein anderes Licht.

2. Das Ringen um Land

In Yvonne Veras Erstlingswerk, den Erzählungen *Why Don't You Carve Other Animals* (1992), geht es um die politischen Umwälzungen der '60er bis frühen '80er Jahre im heutigen Zimbabwe. Ausschnitthaft werden ganz unterschiedliche Teile der Gesellschaft beleuchtet. "Alle Erzählungen handeln vom Alltag, vor allem von den Randerscheinungen und Auswirkungen des Krieges", so Ingrid Laurien.²⁰⁶ Manches bleibt fragmentarisch. Einige der

²⁰⁵Theweleit, Klaus: *Männerphantasien. Bd.1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte.* München 1995. (Erstausgabe: 1977). S. 91.

²⁰⁶Laurien, Ingrid: "Yvonne Vera." *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur.* 53, 10/2000. S. 3.

Erzählungen sind thematisch bzw. aufgrund ihrer Figuren enger miteinander verbunden, andere Geschichten stehen für sich. Insgesamt beleuchtet der Band vor allem das Leben der Frauen, wobei sowohl vom Schicksal der Afrikanerinnen als auch von dem einer Siedlerin sehr differenziert erzählt wird. Heather Hill macht deutlich, daß Vera von denen erzählt, über die ansonsten geschwiegen wird. "15 linked stories about the women and children who stayed behind during the war of independence, the 'people who were ignored' in the 15-year armed struggle that has defined the Zimbabwean psyche."²⁰⁷ Ohne Polarisierung gelingt es, die unterschiedlichen Erfahrungen weißer und Schwarzer Frauen deutlich zu machen. Dabei richtet die Erzählerin ihren Blick auf die Genderbeziehungen, skizziert den Autoritätsverlust der Kolonialherren und zeigt, wie die neuen Machthaber in alten Strukturen herrschen. Im Sinne von Hannah Arendt (1969) zeigt sich hier, was passiert, wenn Macht verloren geht und durch Gewalt ersetzt wird.

Besonders interessant ist, wie die unterschiedlichen Figuren, abhängig von ihrer Zuordnung nach Race und Gender, mit Kolonisation und Dekolonisation umgehen. Eindrücklich zeigt sich in *Crossing Boundaries*, wie die Kategorie Gender dabei den weitaus größeren Ausschlag geben kann. Damit eröffnet Vera einen neuen Blick auf Kolonisation und Dekolonisation. Auch für Zhuwarara (2001) schafft Vera hier einen Gegenentwurf zum gängigen Stereotyp der KolonialistInnen.

Vera's achievement in this story is that she destabilises stereotypical images and preoccupations. Instead of projecting a monolithic white society believing in its colonial mission, we are shown a white couple whose perceptions are conflicting in a serious way because of the gathering momentum of the liberation war that is taking place and destabilising the status quo in its wake.²⁰⁸

Die Erzählung ist herausragend, da hier auch aus einer weißen Innensicht das Ende der rhodesischen Kolonialgesellschaft betrachtet wird. Die sich aus diesem doppelten Blick heraus ergebende Gegenüberstellung einer weißen und schwarzen Welt weicht jedoch von dem von Rudo Gaidzanwa (1985) herausgearbeiteten Muster ab. Denn insbesondere die weiße Frau in der schwarzen zimbabwischen Literatur ist für die Schwarze Frau das Maß aller Dinge. "White women are viewed as subordinate to white men and superior to alle blacks. Black women tended to be measured against white women. [...]"

²⁰⁷Hill, Heather: "Writer Sends Spirit Medium From Canada With Love." *Northern News*. October 1993. S. 19.

²⁰⁸Zhuwarara, Rino: *Introduction to Zimbabwean Literature in English*. Harare 2001. S. 266.

Whiteness is used [...] as the epitome and standard for measuring beauty."²⁰⁹ Doch darum geht es bei Vera an keiner Stelle. Vielmehr zeigt sich anhand der unterschiedlichen Welten, wie ein weißer bzw. schwarzer Diskurs über Kolonisation und Dekolonisierung aussieht. Dabei fällt besonders auf, daß der Krieg im gesamten Text nicht bei seinem Namen, 2. Chimurenga, genannt wird. Er ist entweder als "bush war", "war" oder überhaupt nicht bezeichnet, obwohl die Gewaltereignisse durchaus im Mittelpunkt stehen. Aus diesem Grund ergibt sich eine deutliche Parallele zu Tsitsi Dangarembgas *Nervous Conditions* (1988), denn auch hier bildet der Befreiungskampf zwar den Kontext, wird jedoch nur an einer Stelle erwähnt. In *Crossing Boundaries* ist die Siedlerin Nora die einzige, die in direkter Rede mehrfach auf den Krieg als Gefahr hinweist und neben der Erzählerin das Wort "Krieg" überhaupt verwendet. Insgesamt ist der Dialog über die aktuellen politischen Geschehnisse in der weißen und schwarzen Welt von *Crossing Boundaries* zwar unterschiedlich, scheitert jedoch in beiden. Die deutlichste Schnittstelle der zwei Welten liegt in der Begegnung zwischen Kolonisatorin und Kolonisiertem.

Im Mittelpunkt des Textes steht ein weißes Farmerehepaar und deren angestellte Arbeiter, die mit ihren Familien ebenfalls auf der Farm leben. Die Erzählerin berichtet in fünf Abschnitten wechselweise über das Leben der schwarzen und weißen Farmbewohner. Dabei nimmt sie ganz deutlich die jeweilige Perspektive ihrer Figuren ein. Durch das fast durchgängig verwendete Stilmittel der erlebten Rede ergibt sich eine klare Zuordnung der Rede jedoch nicht immer. Zum Teil entsteht hier eine Kombination von zwei oder mehr Stimmen, die eine diskursive Erzählweise entstehen läßt. Diese Form hat entscheidenden Einfluß auf den Inhalt, da an einigen Stellen beispielsweise nicht mehr eindeutig zwischen Kolonisatorin und Kolonisiertem unterschieden werden kann. Hier mischt sich Täter- und Opferdiskurs im Übergang von Kolonialismus zu Postkolonialismus. Außerdem verdeckt eine sehr komplizierte Plotstruktur teilweise die Story. Zeitlich ist die Erzählung Mitte der '70er Jahre angesiedelt, in denen der Bürgerkrieg immer konkretere Formen annahm und eine ganze Reihe von Weißen das Land verließen.²¹⁰ Die genaue Datierung ist vermutlich 1976, als

²⁰⁹Gaidzanwa, Rudo: *Images of Women in Zimbabwean Literature*. Harare 1985. S. 91.

²¹⁰Die Ermordung des Rhodesiers Petrus Oberholzer durch Befreiungskämpfer am 4. Juli 1964 ist in weißer autobiographischer Literatur aus Zimbabwe oft eine deutliche Zäsur. Ab 1972 verstärkte sich die Zahl der Überfälle weißer Farmen durch die ZANLA nochmals ganz deutlich. Vgl. dazu Godwin, Peter: *Mukiwa. A White Boy in Africa*. London 1996. S. 3-21. Auch in Maureen de la Harpes *Msasa Morning* wird die Zeit der

es der Befreiungsarmee gelang, ein rhodesisches Passagierflugzeug abzuschießen. Aufgrund der Rückblicke erstreckt sich die erzählte Zeit jedoch über mehr als 50 Jahre rhodesischer Geschichte. *Crossing Boundaries* zeigt, wie der weiße Herrschaftsanspruch langsam ins Wanken gerät und auch die Beziehungen der Weißen untereinander neu verhandelt werden müssen. Obwohl die Farm nicht direkt von den Kämpfen betroffen ist, hat der Bürgerkrieg weitreichende Folgen für alle Farmbewohner.

Eine dieser Folgen ist die Auflösung von vormals klar gezogenen Grenzen. Interessant sind hier vor allem die Art der Grenzen, ihre Überschreitungen und die dabei entstehenden Berührungspunkte zwischen den Figuren. Die Aspekte Nation und Gender spielen dabei eine wesentliche Rolle. Stets geht es um nationale Identität, die Verfügungsgewalt über Körper und Land sowie das damit verbundene Recht auf Besitz und Herrschaft. Das Streben nach Besitz ist jedoch männlich, denn Frauen scheinen von vorneherein vom Land entfremdet, ohne die Möglichkeit der Aneignung. Ein Erklärungsmodell dafür ist, daß weibliche Körper mit Land und Nation gleichgesetzt sind. In *Crossing Boundaries* gilt das vor allem für die weiße Frau. Nora verkörpert sowohl für ihren Ehemann als auch für ihren Angestellten Rhodesien. Eine Nation, die Charles verteidigen und der James Land abringen möchte. Mit Radhika Mohanram (1999) wird verständlich, warum sich die Konflikte um Kolonisation und Dekolonisation an Nora festmachen. Denn Frauen symbolisieren die Nation und sind vor dem Einfluß und dem Zugriff anderer zu schützen. Nur so kann der Fortbestand einer Nation gewahrt werden.

The nation not only determines gender relations but also embodies them racially to a large extent: except in the case of immigrants, one can normally discern compatriots at a glance. Within this paradigm, the woman "is" the nation in that her function, literally, is to reproduce it and maintain its boundaries. [...] [H]er body must be used to maintain ethical/racial/national differences. She also embodies the nation, for without her cooperation the nation dies.²¹¹

Aus diesem Grund muß Charles Noras Körper vor James schützen und fühlt sich von Noras Wunsch das Land zu verlassen bedroht. Für James seinerseits

"Unilateral Declaration of Independence" (1965) als von Unsicherheit bestimmt gezeichnet. Vgl. Harpe, Maureen de la: *Msasa Morning*. Harare 1992. S. 174-181. Viele Weiße verlassen das Land in Richtung Südafrika oder Europa. Dies kommt auch in Nancy Partridges 1978 angesiedeltem Roman *To Breathe and Wait* deutlich zum Ausdruck. Hier erkrankt eine weiße Frau unheilbar an Krebs. Die Krankheit hat sicherlich in Hinblick auf die weiße rhodesische Gesellschaft metaphorische Bedeutung. Vgl. Partridge, Nancy: *To Breathe and Wait*. Gweru 1986.

²¹¹Mohanram, Radhika: *Black Body. Women, Colonialism, and Space*. Minneapolis 1999. S. 85.

bietet Nora den einzigen Zugang zu einer Nation, die er bekämpfen möchte. Greifbar wird die Verknüpfung von Nora und Rhodesien, als James seine Vorgesetzte um ein Stück Land bittet und Charles lauschend hinter der Tür steht und schließlich eingreift. Ob er nun seine Frau oder sein Land verteidigt, bleibt unklar. In jedem Fall aber versucht er beides vor dem Zugriff anderer zu bewahren. Noras Körper steht wie kein anderer für die Kolonie Rhodesien. Schon von ihrer Mutter war sie dazu erzogen worden. Die Eroberung ihres Körpers gibt Auskunft über die Macht- und Besitzverhältnisse im Land. Daher ergibt sich eine interessante Parallele zu Doris Lessings *The Grass is Singing* (1950). Je näher hier die Farmerin Mary ihren Angestellten an sich herankommen läßt, desto näher rückt Marys unausweichliches Ende.

In *Crossing Boundaries* spiegelt sich eindrücklich, daß Frauen und Männer, unabhängig von ihrer Herkunft, ein grundsätzlich unterschiedliches Verhältnis zu ihrer Nation haben können. Dies erklärt sich in erster Linie aus der Idee von Nation selbst und, wie Radhika Mohanram zeigt, in der Rolle, die Frauen im Konzept Nation zugewiesen wird.

The woman is central to the nation in that she plays a part in literally reproducing it (as in bodily reproduction); however, her role is marginalized in that she is located as devoid of agency as a "women within the nation", though she might gain access into the nation from within the context of race, class, sexuality, age, etc. It is important to acknowledge also that, within the discourse of the nation, the woman is always configured only within the family, and the latter, far from being the realm of the private and outside the purview of the state, is very much an extension of it.²¹²

Frauen haben innerhalb der Nation keine Macht, sie gehören zwar dazu, können aber nicht agieren. In postkolonialen Gesellschaften ist dies, so Radhika Mohanram weiter, besonders auffällig, da auch die Frauen Teil des Dekolonisierungsprozesses waren, der die neuen Nationen hat entstehen lassen.

The (unequal) relationship between women and the nation, or gender and nation, is poignantly and particularly visible in postcolonial societies in which colonized people have had to imagine and fight for their nation which has, in its turn, located women within a nation, but not within agency.²¹³

Anhand von Nehanda und den Kämpferinnen des 2. Chimurenga hat sich gezeigt, daß Frauen zwar die Nation symbolisieren und auch für die Nation

²¹²Ebd. S. 59.

²¹³Ebd. S. 60.

ihr Leben geben können, aber dennoch keineswegs erwarten dürfen, als gleichberechtigter Teil dieses Konzeptes wahrgenommen zu werden.

Insbesondere die Landfrage verdeutlicht, daß Frauen im Nationalstaat nicht die gleichen Rechte haben wie Männer. Dies gilt auch für das unabhängige Zimbabwe, denn erst seit 1991 ist es Frauen (wenn sie verheiratet sind) überhaupt möglich, Land zu kaufen. Schon allein aus diesem Grund können Frauen nicht die gleiche Beziehung zum Land haben wie Männer. Hält man sich vor Augen, daß Land, wie Sam Moyo (1995) zeigt, das wirtschaftliche, soziale und politische Leben der Mehrheit in Zimbabwe bestimmt, so ist der Ausschluß von Frauen besonders bedenklich.

Land is fundamental to the reproduction of capital and in defining spaces within which other markets and distributional processes operate. Many basic material goods are derived from nature grounded in land - and its domestication through artificial inputs. Land is also the basis for political and spiritual territories which configure local and national power structures.²¹⁴

Diese Machtstrukturen funktionieren also weitgehend ohne die Frauen. Dabei sind sie es, die, so Patricia Made (1995), das Land bestellen.

Land is the major source of livelihood for women in sub-Saharan Africa. Day in day out, women derive most of their basic needs from the land. [...] [W]omen farmers in sub-Saharan Africa now dominate the smallholder sector and account for more than three-quarters of the food produced in the region. Governments and donors now realise that one of the critical factors in revitalizing agriculture in Africa is to raise the productivity of women farmers.²¹⁵

Frauen bestellen Land, das ihnen nicht gehört und arbeiten für Nationen, in denen sie keine vollen Rechte genießen.

Diese Situation spiegelt sich in Yvonne Veras *Crossing Boundaries*. Die weiblichen Figuren haben keine identitätsstiftende Beziehung zum Land. Im Gegenteil, sie möchten angesichts der politischen Lage das Land verlassen. Die Männer hingegen wollen unter allen Umständen bleiben. Doch gerade dieses Verharren, begründet in ihrer Identifizierung mit dem Land, verstellt den Blick auf die gegenwärtigen Bedrohungen und läßt sie letztlich die falschen Entscheidungen treffen. Da die Frauen ihre Identität nicht primär mit dem Land, auf dem sie leben, verbinden, ist ihr Blick frei für die Gegenwart.

²¹⁴Moyo, Sam: "A Gendered Perspective of the Land Question." *SAFERE*. 1/1, 1995. S. 13.

²¹⁵Made, Patricia A.: "Women and Desertification: Tillers of the land, keepers of knowledge." *SAFERE*. 1/1, 1995. S. 32.

Insbesondere anhand von Nora zeigt sich, daß sie die politische Situation wesentlich besser erfaßt hat als ihr Mann. Anders als die Männer leben die Frauen nicht in einer Welt, in der die Gegenwart stets mit Hilfe der Vergangenheit und der Zukunft interpretiert wird. Auch wenn die politischen Inhalte dabei sicher sehr unterschiedlich sind, so funktioniert dies doch nach dem gleichem Muster. Herausragend ist Veras Text vor allem, da hier die Kategorie Gender weitaus bedeutender ist als Race. Daher zählt *Crossing Boundaries* sicherlich zu den bedeutendsten literarischen Texten, die sich mit dem Thema Kolonisation und Dekolonisation befassen.

a. Gender und die Identifizierung mit Land.

Das kinderlose Siedlerpaar in Yvonne Veras *Crossing Boundaries* führt eine langjährige Ehe. Beide sind im damaligen Rhodesien aufgewachsen. Mit dem Beginn des zimbabwischen Freiheitskampfes wird zum ersten Mal ihre Position als Weiße in Afrika grundlegend in Frage gestellt. Die Ehefrau Nora reagiert darauf mit Fluchtgedanken. Sie drängt ihren Mann in die Stadt oder lieber noch nach England zu ziehen. Über die Einreisebestimmungen ist sie informiert und das Verlassen der Farm bedeutet für Nora lediglich ein Packen der Koffer. "We can go to Britain. Everyone is allowed back. We could start all over again, Charles. I wish we could just pack our bags and leave."²¹⁶ Dabei war ihr auf der Hochzeitsreise England keineswegs vertraut. "The streets had been white with snow. Big trees were decked with brilliant Christmas lights but she felt herself a stranger there." (WYC 3) Doch die momentane Bedrohung wiegt für Nora schwerer. Sie fühlt sich auf der Farm nicht wohl und hat, wie auch schon ihre früh verstorbene Mutter, Afrika nicht als Heimat angenommen. Beide Frauen bleiben jedoch in Rhodesien und entsprechen damit den Wünschen ihrer Ehemänner. Im Gegensatz zu Charles begründet Noras Vater den Aufenthalt in seiner Wahlheimat rein pragmatisch. "Nora's Mother had abhorred the relentlessly hot African climate, but her husband had insisted on their staying on. After all, they had land here, and prosperity, they could never have that in England. In Africa they could have as many servants as they chose. There was no reason why they should not stay. Nora's father heard only his own voice, trusted only his own beliefs." (WYC 10) Die Entscheidungsbefugnisse sind hier klar aufgeteilt.

²¹⁶Vera, Yvonne: *Why Don't You Carve Other Animals*. Toronto 1992 (dt.: *Seelen im Exil. Erzählungen*. Mit einem Nachwort von Flora Veit-Wild. Göttingen 1997). S. 18. Im Folgenden immer zitiert als WYC.

Die beiden Frauen sind vergleichsweise machtlos. Da es Noras Mutter, Mrs. Jones, weder gelingt, ihren Mann zu überzeugen, noch sich auf ihre Umgebung einzustellen, tritt sie die geistige Flucht an. Anders als ihre Tochter wagt sie keine Konfrontation. England wird zum Inbegriff ihrer Sehnsucht.

Mrs. Jones spoke often of her England, of the coastal village where she had grown up, and the fair she visited regularly in the summer. She spoke of very English things. A picture of herself stood on the mantel-shelf. The photograph had caught her on a swing on her fourth birthday. In the picture, a pile of snow showed behind her. She loved going to the park in winter, and she had an uncle in England who had always taken her there. The park was a lonely charming place in winter, with benches lined with snow. Africa was lonely, certainly, but it was not at all charming. (WYC 10)

Mrs. Jones' Phantasie richtet sich in erster Linie auf das mitteleuropäische Klima. Während Einsamkeit in winterlichen englischen Parks sie entzückt, stößt Einsamkeit, die sie in Afrika erlebt, ab. Mit Homi Bhabha ist der Hinweis auf das englische Wetter zugleich ein Verweis auf sein "dämonisches Gegenbild".

[The English weather] encourages memories of the "deep" nation crafted in chalk and limestone; the quilted downs; the moors menaced by the wind; the quiet cathedral towns; that corner of a foreign field that is forever England. The English weather also revives memories of its daemonic double: the heat and dust of India; the dark emptiness of Africa; the tropical chaos that was deemed despotic and ungovernable and therefore worthy of the civilizing mission.²¹⁷

Auch in Noras Erinnerung an die Hochzeitsreise spielt das Wetter eine entscheidende Rolle. Doch ihr hatte es das Gefühl der Fremde vermittelt. Ob neben der afrikanischen Hitze noch andere Gründe existieren, die Mrs. Jones Rhodesien nicht als Heimat annehmen lassen, liegt, wie auch ihr früher Tod, im Dunkeln. Die Erzählerin gibt lediglich über den Zeitpunkt des Todes Auskunft: "Nora's mother had died when Nora was in her teens." (WYC 10) Anstelle einer Erklärung über die Todesursache berichtet die Erzählerin, daß Mrs. Jones das afrikanische Wetter zuwider war und sie sich stets nach England gesehnt hat. Auf diese Weise entsteht der Eindruck, als ob zwischen ihrem Ableben und dem nicht gewünschten Aufenthalt in Rhodesien ein direkter Zusammenhang bestehen würde. Ähnlich undeutlich bleiben die "very English things" von denen Mrs. Jones gesprochen haben soll. Diese

²¹⁷Bhabha, Homi: "DissemiNation: time narrative, and the margins of the modern nation." In: Ders. (Hrsg.): *Nation and Narration*. London 1990. S. 319.

Dinge werden, abgesehen von Kindheitserinnerungen, weder benannt noch näher beschrieben. Es bleibt dem Leser überlassen, diese Leerstellen zu füllen.

Über Nora erfährt der Leser mehr. Wie ihre Mutter kann sie afrikanischer Natur nichts abgewinnen und fühlt sich von der nächtlichen Dunkelheit beunruhigt. Versuche, die Nächte zu erhellen, scheitern kläglich: "Initially, she had gathered many lamps into the house, to illumine the night. The African nights, for her, were disquietingly silent with a sick darkness. She soon found she did not like the kind of light that the lamps shed, it made her eyes tired, and filled the house with flying insects." (WYC 10) Diese Wahrnehmung steht den in kolonialer Literatur vielfach beschriebenen "afrikanischen Nächten" diametral gegenüber. Als Beispiel sei auf Karen Blixens *Out of Africa* (1937) verwiesen. Die Erzählerin beschreibt hier die Nächte als endlose Freiheit. "The thing which in the waking world comes nearest to dream is night in a big town, where nobody knows one, or the African night. There too is infinite freedom: it is there that things are going on, destinies are made round you, there is activity on all sides, and it is none of your concern."²¹⁸ Nora hingegen hat Angst, eine Angst, die ganz deutlich darauf verweist, daß sie sich ihrer unrechtmäßigen Position als Weiße in und auf einem Land, das eigentlich den Schwarzen gehört, bewußt ist. Ihr Verhalten macht den Eindruck, als ob sie erst kurze Zeit in Rhodesien lebt und sich nicht sicher in ländlicher Umgebung bewegen kann. Da sie jedoch auf einer rhodesischen Tabakfarm aufwuchs, sollte ihr das Leben auf dem Land vertraut sein. Doch sie ist unsicher und weiß sich nicht zu verhalten. Obwohl sie, wie Charles, ihr Leben in Afrika verbracht hat, ist Nora als eine Fremde in Afrika angelegt. Ebenso wie ihre Angst ist auch ihre Unsicherheit ein Hinweis darauf, wie sehr sie sich als Eindringling fühlt. Bis auf ihren klaren Wunsch das Land zu verlassen sind ihre Äußerungen und Handlungen immer etwas diffus. Sie bewegt sich in einem Raum, in dem sie bei jeder Bewegung bemerkt, daß sie nicht in diesen Raum gehört. Die Entscheidung ihres Ehemanns, in Rhodesien zu bleiben, ist ihr ein Rätsel. "Why did Charles insist on staying in this unfriendly land?" (WYC 11) Ebenso wie sie ihn nicht versteht, zählt auch sie nicht auf sein Verständnis. "Did he think that she hated Africa? Did he not understand that it was only that she could not love it?" (WYC 18) Nora ist in Rhodesien nicht zu Hause.

²¹⁸Blixen, Karen: *Out of Africa*. London 1954. (Erstausgabe: 1937). S. 83.

Noras Ehemann hingegen fühlt sich dem Land eng verbunden. Seine Großeltern waren Mitglieder des "Great Trek" und hatten sich das Land angeeignet. Charles bezieht sich stets auf diese Erfahrung.

When it bothered Charles to justify his link to his land, his sense of belonging, he talked about the Great Trek and the illustrious feats of his grandparents. / It was necessary to belong, not to feel like an intruder. Through the Great Trek his grandparents had traversed the land, bisecting its vast landscape. They had brought every kopje and every hill under their vision, heard its wild echo surround them with life, and they had named its birds and animals. They found a language to cement their discovery, and their initiation, that was also their baptism. [...] By walking across the land, they had overcome its resistance. / They had tamed it. / Dominated it. / Claimed it. / In turn the land had given them sacred gifts. The land had a spiritual and regenerative influence, which had banished their sense of exile. (WYC 16)

Die Aneignung des Landes ist für Charles identitätsstiftend. Er könnte daher aus einem englischen imperialistischen Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts stammen. Denn das was Anthony Chennells (1998) für die männlichen Figuren dieser Form der Erzählung beschreibt, trifft auch auf Yvonne Veras Charles zu. "[T]he central agents of these narratives are white males who re-imagine their own Western masculinity from their encounter with the exotic place and its people who are usually written as savages. This encounter allows men to discover old codes of honour which mercantilism and manufacture has allowed them to lose sight of."²¹⁹ In *Crossing Boundaries* geht es zwar nicht nur um Charles, aber die Konstruktion seiner Männlichkeit und seiner Identität überhaupt funktioniert wie im englischen imperialistischen Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts.

In der zitierten Stelle geht es jedoch nicht nur um Charles, es wird auch erklärt, wie der Siedlermythos historisch entstanden ist und auf welche Weise Identitätsbildung bei weißen Afrikanern funktionieren kann. Und genau dies macht die Erzählung so herausragend. Denn es handelt sich hier nicht um einen von J.M. Coetzee (1988) als pastoral bzw. antipastoral bezeichneten südafrikanischen Roman aus den '20er Jahren, in dem die Krise der ländlichen kolonialen Ordnung beschrieben wird, sondern um den Text einer Afrikanerin

²¹⁹Chennells, Anthony: *Colonial Woman, Colonized Woman: Doris Lessing and Tsitsi Dangaremba*. Unveröffentlichter Vortrag (Humboldt Universität Berlin), Februar 1998. S. 1.

aus dem Ende des 20. Jahrhunderts.²²⁰ Und trotzdem finden sich in *Crossing Boundaries* eine ganze Reihe von Elementen, die an dieses Genre erinnern.

To the pastoral novel, landscape is humanized when inscribed by hand and plough: in effect, the genre invokes a myth in which the earth becomes wife to the husband-man. But to other dream-topographers it is by no means clear that the ploughshare is enough to break the resistance of Africa.²²¹

Charles fungiert dabei als Prototyp des Siedlers, der als quasi Ehemann des Landes seine geliebte Frau (in dem Fall das Land) niemals verlassen würde. Seine Land-Frau gibt ihm Halt und Identität. Er versteht Rhodesien, das Land, auf dem er lebt, als seine Heimat und identifiziert sich uneingeschränkt mit den Kolonialherren, den Männern also, die eine Inbesitznahme erst möglich gemacht haben: "He had portraits of Cecil Rhodes, and of David Livingstone, to whom he felt the country owed its progress, and its civilization." (WYC 17) Im Gegensatz zu Noras Identität ist die seine fest mit Rhodesien verwoben.²²² Als Nora - seine reale Ehefrau - vorschlägt, das Land zu verlassen, um später zurückzukehren, liest er zunächst bestürzt und dann mitleidig in ihrer hilflosen, fast unsicheren und resignierenden Mimik: "He read these signs with trepidation, and with pity for her, who did not understand what the land did to a man." (WYC 16) Noras Wunsch fortzugehen reduziert er implizit auf ihr Gender. "Being in Africa excited Charles, and he did not allow Nora's repeated warnings to tarnish what he felt for the veld, what his father before him had taught him to feel." (WYC 18) Zwar wird nicht gesagt, was er genau fühlt, aber er bezieht sich auf die männliche Familientradition. Auf diese Weise umgeht Charles eine ernsthafte politische Diskussion mit seiner Frau.

²²⁰Vertreter dieser Richtung sind für den pastoralen Roman C.M. van den Heever oder Pauline Smith und für den antipastoralen Roman Olive Schreiner. "The great antipastoral writer in South Africa ist Olive Schreiner (1855-1920). The Farm of Olive Schreiners *The Story of an African Farm*, like the farm of pastoral, seems to lie outside history, outside society. But this is true only to the extent that the Cape Colony itself lies outside history; otherwise the farm mimics the idleness, ignorance, and greed of colonial society. To Schreiner the Cape Colonie, and perhaps all colonies, are in truth anti-Gardens, dystopias." Coetzee, J.M.: *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*. New Haven 1988. S. 4. Zu Olive Schreiner vgl. a. McClintock, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York 1995. Insbesondere Kapitel 7.

²²¹Coetzee, J.M.: *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*. New Haven 1988. S. 7.

²²²Charles entspricht auch dem von Terence Ranger beschriebenen Siedlertyp, der zunächst nur davon träumte Landgüter zu besitzen, dann aber zum Gentlemanfarmer werden sollte. "It was [...] assumed that English-speaking 'farmers' would be gentleman farmers, not working on the land themselves, but drawing on their neo-traditional powers of command in order to manage labour." Ranger, Terence: *The Invention of Tradition in Colonial Africa*. In: Hobsbawm, Eric, Terence Ranger (Hrsg.): *The Invention of Tradition*. Cambridge 1993. (Erstausgabe: 1983). S. 218.

Die Beziehung zwischen Nora und Charles ist gekennzeichnet durch unüberbrückbare Unterschiede, Unterschiede, die in direktem Zusammenhang mit ihrem jeweiligem Verständnis von Land stehen und letztlich ausschlaggebend sind für ihre ungleiche Beziehung zu Rhodesien. Die beiden Figuren sind so angelegt, daß sich ihre Charaktere kaum überschneiden. Als einzige Gemeinsamkeit bleibt ihre Existenz als Siedler und eine sich aufgrund ihrer Ehe ergebende Abhängigkeit voneinander. Nora kann zwar aus ihrer Besorgnis hinsichtlich des Bürgerkriegs nicht die von ihr gewünschten Konsequenzen ziehen, doch genau wie ihr daran liegt, Charles die politischen Veränderungen deutlich zu machen, scheint es auch für ihn lebensnotwendig, sie vom Gegenteil zu überzeugen. In der Auseinandersetzung mit ihrem Ehemann ist Nora sehr standhaft und geübt. "She had expected his frantic gesticulation, his contorted brow, his anger. That did not mean she should not insist, that she would not fight. She would speak her mind, while he ranted and raved. She was not silenced, and she did not care for his pardon, or his kindness, which she no longer expected." (WYC 15) Noras Hartnäckigkeit begründet sich in einer veränderten Erwartungshaltung gegenüber ihrem Mann. Aber auch er weicht, zu Noras Überraschung, von seinem üblichen, eher gewalttätigen Verhaltensmuster ab. "He did not rise from the chair on the other side of the table where he sat, but thought a while, and she expected that he would be cruel to her. But he surprised her with his pleading, and she felt no sympathy for him, because she could not forget that he could be unkind to her." (WYC 15) Die zugespitzte politische Lage hat also direkten Einfluß auf das Gebaren der Eheleute. Während Nora keine Freundlichkeit mehr von ihrem Ehemann erwartet, reagiert dieser ihr gegenüber nicht mehr unbarmherzig und kontrolliert seine emotionalen Ausbrüche. Doch obwohl damit eine neue Kommunikationssituation hergestellt ist, scheitert die Verständigung. Die Eheleute können sich nicht verstehen, da sie von grundsätzlich verschiedenen Standpunkten aus argumentieren: Für Charles bedeutet das Land sein Leben, Nora bedeutet es nichts.

Für Nora verursacht allein der Bürgerkrieg den Streit zwischen ihr und Charles. Und damit hat sie Recht, denn erst der Bürgerkrieg macht ihre unterschiedlichen Standpunkte offensichtlich.

The bush war had disrupted the calm that came with ownership of large lands and property, and the assurance she had secured with her marriage. Robbed of its solid foundation, her marriage echoed the unsettling vibration exerted by the bush war - and she fought Charles with the need for her own survival. Circumstances created relationships. (WYC 14)

Nora und Charles gelingt keine Verständigung über die veränderte Lage im Land, da sie ein geradezu konträres Verständnis von Rhodesien haben. Und eine Verständigung über diese unterschiedlichen Standpunkte kann nicht stattfinden, da die Kommunikation zwischen den Eheleuten nicht funktioniert. So kann beispielsweise Nora auf Charles' Ausführungen nicht eingehen, da sie ihm Spott unterstellt. "When he finished talking she swelled with anger, because she imagined that he laughed at her." (WYC 15) Nora bleibt nur noch, ihrer Angst vor dem Bürgerkrieg Nachdruck zu verleihen. "I am concerned for our safety. The bush war, Charles. The bush war." (WYC 15) Mit "bush war" bedient sie sich dabei eines Begriffs, dem die unheimliche, weil unkontrollierbare Bedrohung eines Guerillakriegs immanent ist. Doch Charles verschließt sich vor Noras Worten. In einer bemerkenswerten Verschiebung macht nicht der Krieg ihm Angst, denn auch er hat erkannt, daß dieser in keinem Fall mehr abzuwenden ist, sondern seine Frau. "But he had turned away from the bush war and looked away from her, hating her. Why must she intrude on his peace? The bushwar was a colossal and incurable threat to the calm that it had taken his ancestors many years to build." (WYC 15) Hier verschmelzen der Krieg und Nora in ihrer Bedrohung für Charles.

Trotz ihrer Unterschiede sind beide Figuren mit Einblick in die Persönlichkeit des anderen ausgestattet. Insbesondere Nora verwendet dieses Wissen gegen ihren Ehemann. "He hated her for showing her fear, and for not supporting him. She saw that he accused her with her fear, and that he recognized it as his own." (WYC 16) Nora hat erkannt, wie Charles funktioniert. Mit Bemerkungen über die Berichterstattung in den Medien stachelt sie das Gespräch weiter an. "[S]he would not stop her tarnishing of his dream. / 'The papers say that most white people are leaving, because they believe we will lose the war.' / Nora was accusing him of his failure to judge, to protect her. She goaded him with her remarks." (WYC 18) Charles seinerseits deutet Noras Angst als fehlende Loyalität ihm gegenüber. Mehr noch, er fühlt durch ihr Unverständnis seine Siedleridentität bedroht. Dabei steht weniger die aktuelle Gefahr im Mittelpunkt, sondern vielmehr seine Position als weißer Mann.

But why must she drag him down with her, when it was she who did not understand? Why did she ask him to behave in this cowardly way? He knew that she would mock him, after she had got her way, after he had given in to her wishes. She would regard his indulgence of her whim as a weakness, and dangle her strength over him like a trophy. He did not want to run away from a native, or give Nora power over himself. He would buy arms to protect his land, and also himself. (WYC 16)

Seine Frau kommt in dieser Verteidigungsphantasie nicht vor. Waffen kauft er zum Schutz des Landes und der eigenen Person. Nora ist für ihn auf unterschiedlichen Ebenen eher eine weitere Bedrohung. Zum einen läßt er sich von ihrer konkreten Angst anstecken, versteht jedoch zum anderen ihr Anliegen das Land zu verlassen als mutlos. Als Charles in seinen Überlegungen fortschreitet, wird Nora für ihn zur eigentlichen Gefahr. Nicht der Krieg bedroht ihn, sondern der Spott seiner Frau im Fall, daß sie sich durchsetzt. Aus diesem Grund kann er Noras Wunsch nicht stattgeben. In einem weiteren Schritt steigern sich Charles' Befürchtungen. Die Angst seiner Frau wird vom Wunsch zur Laune, die er befriedigen soll. Dazu ist er nicht bereit. Nora würde ihm dies, so seine Deutung, als Schwäche und Beweis ihrer Überlegenheit auslegen. Der Krieg spielt für Charles keine Rolle mehr. Ihm geht es vor allem um Machterhalt. Er hat längst erkannt, daß der Krieg mit den Afrikanern nicht gewonnen werden kann. "The bush war was a colossal and incurable threat to the calm that it had taken his ancestors many years to build." (WYC 15) Ein Verlassen der Farm legt er als Flucht vor den Afrikanern aus und glaubt, Nora mit diesem Schritt Macht zuzubilligen. Undeutlich bleibt schließlich, gegen wen er sich und sein Land mit Waffengewalt verteidigen möchte. Seine Frau ist von diesem Schutz ausgeschlossen. Da er jedoch weder sie noch andere eindeutig als Feinde kennzeichnet, verschmilzt Nora auch hier wiederum mit Krieg bzw. den Afrikanern in ihrer Bedrohung für Charles.

Besonders bemerkenswert ist, wie keiner der beiden Eheleute die aktuelle politische Situation diskutiert. Während Charles wider besseres Wissen auf der Farm bleiben möchte und sich bei ihm gedanklich seine Frau als Bedrohung in den Vordergrund drängt, nimmt diese die Unruhen lediglich in Bezug auf ihre eigene Sicherheit wahr. Obwohl Nora die veränderten Machtverhältnisse im Land bemerkt, sucht sie keine politische Erklärung für ihr Angstgefühl. In Nora vermischt sich Abneigung gegen das Land mit Angst vor dem Bürgerkrieg. Während Nora jedoch an die Angst vor der Natur gewöhnt ist, kann sie mit der Angst vor dem Krieg nicht umgehen. Auf diese Weise behält sie eine Reise auf dem Zambezi als wundervoll in Erinnerung, wenngleich sie das Wasser gehaßt hat. Als Charles fragt, ob sie abermals eine Flußfahrt machen wollen, wird dies besonders anschaulich.

"Canoeing in a river swarming with crocodiles. I was so afraid of the water. I hated the water then. But it was wonderful." / "Would you like to take that trip again... a canoe on the Zambezi? Hunting for game. I have not hunted in a long time. It would be good to go on a safari." / "It is too late to dream,

Charles. It is unsafe to dream." / "We could still hunt and drive back into the city. We don't have to camp in the bush at all. [...] I wish for the moon, which looks strange when one sees it from the wild. The natives say it carries messages. You used to like the moon, though of course you hated the dark." / "Think about the bush war, Charles. It is no longer safe to camp or hunt for game. The bush is no longer yours, Charles, and we must move from a place even as half tame as this farm. Why do you continue this way? Why do you torture yourself so with useless wishing? What happens if we are targeted? No one would know we were hurt. Do you think the squatters would help us, Charles? Do you think they would care?" (WYC 17)

Nora findet die Fahrt auf einem Fluß wundervoll, haßt aber das Wasser, sie mag den Mond und verabscheut die Dunkelheit. Ein widersprüchliches Konzept, das jedoch ihre Beziehung zum Land widerspiegelt und anhand dessen sie Charles auf die Gefahren des Bürgerkriegs aufmerksam macht. Sie analysiert die Worte, mit denen er ein koloniales Paradies heraufbeschwört und interpretiert sein Verhalten als selbstzerstörerisch. Charles ist nicht in der Lage, auf seine Frau einzugehen. Anstatt mit ihr zu diskutieren, appelliert er an eine gemeinsame, mit dem Land verbundene Vergangenheit. Ein Appell, der im Nichts verhallen muß, da die Ehepartner keine gemeinsame Identifizierung mit dem Land haben und in diesem Sinn auch nicht über eine gemeinsame Vergangenheit verfügen können.

Charles schenkt Noras Prophezeiungen kein Gehör und erweist sich damit letztlich als nicht zukunftsfähig. Zwar erfährt man über die Zukunft der Farmbewohner nichts, doch angesichts des historischen Hintergrunds behält Nora Recht. Ihre Angst erweist sich als begründet, ihr Anliegen als weitsichtig und Charles' Verhalten als dumm und starr. Gemeinsam ist den beiden Figuren dennoch ihre Fähigkeit, sich einer bestimmten Realität zu verschließen. Während Charles die Vergangenheit bemüht und beharrlich an seiner Siedleridentität festhält, lebt Nora in Malerei und Musik. Ihre Angst vor einem der Angestellten vertreibt die Musik. "She was thankful for the piano and used it to protect herself against him. [...] She pursued her memory through the booklet above the piano and chose a nursery rhyme. She was safe, encased in her childhood, watching three mice run up the clock." (WYC 3) Ganz gezielt hat sie sich das Schlaflied gewählt. Eine Art der Konfliktbewältigung, in der sie sich keine Gedanken um das Für und Wider eines Bürgerkrieges machen muß. Politische oder gesellschaftliche Argumente erwägt sie nicht - sie flüchtet vor einer bestimmten Realität. Und auch Charles flüchtet, er läßt keine Überlegungen zu, die seine Position in Zweifel ziehen. Er glaubt fest an die Beziehung zu seinen Angestellten.

"Charles could not believe that his natives would reject him." (WYC 18) Zu Charles' Weltbild gehört die Loyalität der Arbeiter. Sowohl Nora als auch Charles bewahren sich durch unterschiedliche Mechanismen ihre Sicht auf die Welt. Die Ehe hatte nur funktioniert, solange sich keine äußerlichen Veränderungen einstellten.

Ähnlich wie die weiße Welt ist auch die schwarze Welt eine Welt zwischen Erinnerung und Zukunft. Und auch hier ist die Identifizierung der Männer mit ihrem Land zugleich ihr Verderben. Deutlich wird dies anhand der Geschichte der schwarzen Farmbewohner. Wie Charles sind ein alter Mann sowie dessen Vater nicht zukunftsfähig, da sie aufgrund einer engen Verbindung mit dem Land letztlich falsche Entscheidungen treffen. Dies unterscheidet sie signifikant von den Frauen. Wie Nora ist auch MaMoyo dazu bereit, das Land zu verlassen und an einem anderen Ort ein neues Leben zu beginnen. Ob dieses Leben dann ein besseres wäre, sei dahingestellt, aber die Entscheidungen, die die Männer treffen, sind historisch betrachtet höchst problematisch. Trotz der aktuellen Gefahr durch Überfälle bleibt Charles, obwohl auch ihm klar ist, daß Zimbabwe eines Tages unabhängig sein wird und dann die Besitzverhältnisse neu geregelt werden würden. Und James will bleiben, da er fest an die Versprechungen der Befreiungsarmee glaubt. Denn die Landfrage war, wie Eldred Jones (1996) zeigt, zentrale Frage im Bürgerkrieg.

The central issue in the liberation struggle was land: land which had been expropriated and which was to be returned to its original owners; the land which was the source of the people's belief in themselves, whose productivity sustained them and whose occasional aberrations through drought or other natural disaster spelt deprivation. Associated with the land are its physical features, its agricultural products, its cattle, the source of myth and spiritual sustenance, and the basis of belief.²²³

In *Crossing Boundaries* gilt dies in gewisser Hinsicht auch für Charles. Vor allem jedoch trifft die Aussage auf die Schwarzen Männer zu. Vor dem Hintergrund der politischen Entwicklung in Zimbabwe zeigt sich jedoch, daß James' Hoffnungen auf falschen Versprechungen, nämlich der Propaganda der Befreiungsarmee, beruhen. Denn wie Bill Kinsey (1999) deutlich macht, war zwar eines der wichtigsten Ziele des Befreiungskampfes eine Bodenreform,

²²³Jones, Eldred D.: "Land, War & Literature in Zimbabwe: A Sampling." *New Trends and Generations in African Literature Today*. 20, 1996. S. 53.

doch die Wirtschaftsphilosophie hat sich im unabhängigen Zimbabwe nicht sonderlich verändert.

The old compact between government and the white captains of industry and agriculture was replaced by a new political alliance between dominant representatives of the state and black capitalists. However the socialist rhetoric of the early 1980s clouded the fact that the new state had implicitly taken on the belief that growth could only come from maintenance of the status quo of large-scale mining, manufacturing and agriculture.²²⁴

Ob James also Land für seine Familie bekommen hätte, ist völlig unklar. Sein unerschütterlicher Glaube an eine Zukunft auf dem Land ist ebenso naiv wie Charles' Festhalten an seinem Status als weißer Siedler. Die starke Identifikation mit dem Land verstellt ihren Blick auf die Realität der Gegenwart. Eine Realität, die ihre Frauen besser einzuschätzen wissen, denn für sie spielt das Land eine eher untergeordnete Rolle.

Besonders auffällig ist, daß der Text die Gegenwart in erster Linie unter dem Aspekt von Vergangenheit und Zukunft beleuchtet. Versinnbildlicht wird dies im namenlosen Großvater der Familie, der in der Gegenwart der Erzählung regungslos an einem Ort verharrt. Stets als "old man" bezeichnet, hatte er im Alter von 7 Jahren mit seinen Eltern das eigene Land verlassen. Zwar werden die genauen historischen Zusammenhänge nicht ausdrücklich benannt, doch vermutlich machte der "Land Appropriation Act" von 1930 es unmöglich, weiter dort zu wohnen. Anstatt als Squatters²²⁵ den ursprünglich ihnen gehörenden Boden für Fremde zu bestellen, zieht die Familie in zugewiesenes Gebiet. Diese sogenannten "Native Reserves" liegen überwiegend in unfruchtbaren Gegenden.²²⁶ Durch die Heirat mit einer Tochter von Squatters zieht der alte Mann auf die Farm, auf der er auch heute noch lebt. Das Ehepaar bekommt drei Söhne, die ebenfalls dort arbeiten und Familien

²²⁴Kinsey, Bill: "Land Reform, Growth and Equity: Emerging Evidence from Zimbabwe's Resettlement Programme." *Journal of Southern African Studies*. 25/2, 1999. S. 174.

²²⁵In Ermangelung einer deutschen Übersetzung verwende ich hier den englischen Term, der Ansiedler ohne rechtlichen Titel bezeichnet.

²²⁶Zu Landenteignung vgl. International Commission of Jurists (Hrsg.): *Racial Discrimination and Repression in Southern Rhodesia*. London 1976. David Lan macht deutlich, daß erst durch die Landenteignung die Kolonialisten als klare Gefahr wahrgenommen wurden. "[W]hen the first British settlers arrived and began their search for gold, the Shona were happy to supply them with agricultural produce and the early years were a time of successful and profitable trade. It seems likely that it was only when the white settlers began to take over the fertile land by force and to use the law to turn the terms of trade against the indigenous cultivators that the categorization of the newly available commodities as dangerous began to occur." Lan, David: "Resistance to the present by the past: mediums and money in Zimbabwe." In: M. Bloch J. Pawy (Hrsg.): *Money and the Morality of Exchange*. Chicago 1989. S. 205.

gründen. Rückblickend denkt der alte Mann über die tragischen Ereignisse in seinem Leben nach.

His legs now infirm, the old man remembered the migration of his people from one part of the country to the other, a forced movement across the land which symbolized the loss of their link with the soil, a journey that was a revoking of their connectedness, their belonging. [...] His father had been angry, and the old man remembered him storming in and out of the house, angered by a sense of helplessness. He would rather move than work for these criminals, but it was difficult to leave the earth where all of his ancestors had been buried, where all the culture, history and religion was contained. (WYC 4)

Namenlos, unbeweglich und räumlich von den arbeitenden Frauen getrennt, ist der alte Mann in jeder Hinsicht ein Außenseiter. Für seine Angehörigen ist er eher eine Belastung als eine Respektsperson. Insbesondere seine Schwiegertochter MaMoyo empfindet ihn und seine Erinnerungen als lähmende Falle. Im Streit mit ihrem Mann James artikuliert sich diese Abneigung besonders deutlich. "He was immobile, like his father whom they had to carry from shed to hut and from hut to shed, every day. [...] Why must they be trapped in the memory of an old man who could not walk?" (WYC 25) Für den alten Mann hat sie kein Verständnis. Seine Erinnerungen interessieren sie nicht, denn MaMoyo macht eben diese Erinnerungen für ihre unglücklichen Lebensumstände verantwortlich.

Auch die Erzählerin zweifelt an dem alten Mann - und es muß an dieser Stelle auch die Stimme der Erzählerin sein, denn sie beurteilt ihn, eine Abstraktionsleistung, zu der der alte Mann gar nicht mehr in der Lage wäre. Doch man hört im Grunde zwei Stimmen, neben der Erzählerin auch die des alten Mannes, die in der hier gewählten Erzählform der erlebten Rede nur schwer voneinander zu trennen sind. Diese Mehrstimmigkeit macht es möglich sich zu erinnern und gleichzeitig auf den Umgang mit dieser Erinnerung zu verweisen. Konsequenter unterläuft die Erzählerin die Erinnerung des alten Mannes an die tragischen Ereignisse, die das gesellschaftliche und religiöse Leben der Menschen grundlegend veränderte. Indem sie erklärt, daß das Vergessen schmerzvoller Erinnerungen den Schmerz an sich lindert, macht sie ihn unglaubwürdig. "Forgetting lightened the pain of their expulsion. Sometimes details surfaced effortlessly in his mind, but he could no longer discriminate between what he had experienced and what he had made up." (WYC 5) Nicht die Tatsache der Landvertreibung stellt sie in Frage, sondern das Erinnerungsvermögen des Mannes. Trotz der vorangestellten Begründung für ein mögliches Vergessen bleibt ein

Mißtrauen. Dennoch gehen die sehr detaillierten Erinnerungen weiter, und vor jedem erneuten Rückblick wird stets die verzweifelte seelische Verfassung des alten Mannes betont. "His whole life seemed to have been a confirmation of feebleness, and it pained him to recollect." (WYC 6) Ob die erinnerten Details erfunden oder real sind, ist nach der Aussage der Erzählerin nicht mehr klar. Deutlich wird in erster Linie, daß der alte Mann die Exilsituation kaum erträgt. "[T]he old man remained concealed in his degradation, remembering how hard it had been for all his family after the migration." (WYC 7) Sein Wunsch zurückzukehren wird zu einer von seiner Familie ignorierten Obsession. "The old man hated the life on the farm, and he wished that he could make the journey back to his home [...] 'You are too old for such a journey,' they told him. [...] But he insisted, and so they stopped listening to him. Why had he not gone back when he was younger, and his feet had the strength to carry him?" (WYC 22) Doch dem alten Mann, eigentlich das Oberhaupt der Familie, wird nicht zugehört. Vor allem in MaMoyo manifestiert sich Antipathie. "Whenever she thought of the old man, she saw the folly of not acting in one's hope. The old man had not gone to his village, though it would have made him happy merely to see the place. Even if he had gone five years ago, he might have arrived there." (WYC 25) MaMoyo verurteilt ihn für fehlende Initiative, Eigenständigkeit und Durchsetzungsvermögen. Weder auf der Plotebene noch auf der Ebene des Erzähldiskurses verfügt der alte Mann über Autorität. Auf der einen Seite ist es die Erzählerin, auf der anderen MaMoyo, die die Figur in Frage stellt.

Anhand des alten Mannes wird klar, daß die Menschen durch die ausschließliche Ausrichtung ihres Lebens auf die Vergangenheit nicht zukunftsfähig sind. Ebenso wie Mrs. Jones fehlt auch dem alten Mann eine Figur, die eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellen könnte. Beide bräuchten so jemanden wie Nehanda, die als Verbindungsglied unterschiedlicher Zeiten und Welten fungiert und auf diese Weise den Menschen eine Zukunft eröffnen kann.²²⁷ Doch am Ende seines Lebens bleibt dem alten Mann noch nicht einmal sein Vater als positive Identifikationsfigur. Damit ist schließlich auch die Verbindung zur Vergangeheit gestört und der alte Mann befindet sich im quasi zeitlosen Raum, der Möglichkeit beraubt sich zu verorten. Durch die Fehleinschätzung seines Vaters lebt er im Exil, in das er sich nie hineinfinden konnte. Seine

²²⁷Vgl. dazu das Kapitel "Nehanda als Heldin und Nehanda als Person. Die Konstruktion des Spirit Mediums Ambuya Nehanda".

Familie muß aus wirtschaftlichen Gründen nach dem Umzug wieder für Fremde arbeiten. Auf dem Land ihrer Ahnen wären sie vermutlich besser aufgehoben gewesen. "They might as well have stayed on their ancestral lands and worked there." (WYC 8) Beide Männer treffen also Entscheidungen, die sich im Nachhinein als schwerwiegende Fehler entpuppen.

Die Erinnerungen an seine Kindheit lassen den alten Mann nicht los. "The old man's mind could not let go of the thorns and cactus that populated the dry cracking terrain of his boyhood." (WYC 8) Ist er seiner Vergangenheit hilflos ausgeliefert, so gilt dies in gleichem Maße für die Gegenwart und Zukunft. Stumm hört er einem Gespräch zwischen seinen Schwiegertöchtern über unterschiedliche Lebensentwürfe zu. Es fehlt ihm an Macht, ihre Gedanken zu beeinflussen. "The old man felt weighed down by the conversation of the women, which crept round the hut to where he sat, but was powerless to affect what they thought." (WYC 6) Mehr noch, er fühlt sich von ihrem Gespräch, wie von fast allen Ereignissen, belastet. Damit steht er dem von der Erzählerin entworfenen Exilanten diametral gegenüber.

The exiled soul insists on finding a connection between moments and histories, on securing a promise from the future that there shall be compensation. The banished wanderer insists on narrating, and on situating solutions that have been evaded by the past. Caught between memory and dreaming, the hopeful exile weaves a comforting performance out of a tale of agony. (WYC 8)

Dies gelingt dem alten Mann nicht. Ereignisse, welcher Art auch immer, bedeuten für ihn Bedrohung und nicht die Hoffnung auf den vermeintlichen Ausgleich erduldeten Leiden. So erfüllt ihn die Nachricht von der Bombardierung eines rhodesischen Passagierflugzeugs durch die Guerillas mit Erstaunen und Angst. "It surprised him, that this was possible, but he did not know that he should rejoice. What would the white man do after being challenged in this manner? [...] It terrified the old man to think deeply on it, or consider the actions anger might unleash." (WYC 21) Er sieht in dem Abschluß keinen Triumph über die Kriegsführung der rhodesischen Armee, sondern versucht ängstlich, mögliche Vergeltungsschläge zu erwägen. Folgt man der Erzählerin, so weiß er schlicht nicht, daß er erfreut sein sollte. Auf diese Weise wird dem alten Mann jegliches Urteilsvermögen abgesprochen. Von sich und seiner Umwelt entfremdet, ausgestattet mit Erinnerungen, die ihn und seine Mitmenschen bedrücken, ist der alte Mann damit demontiert. "He had lost the children. He had lost the fight. A lizard circled around him,

nodded its head, then skirted into the thatching." (WYC 7) Er selber hat sein Scheitern erkannt. Eine Eidechse, die die einzige ist, die versucht, Kontakt mit dem alten Mann herzustellen, bestätigt ihm seine Niederlage. Wie in keiner anderen Figur spiegelt sich im Schicksal des alten Mannes die unmenschliche, an sich nicht heil zu überstehende Situation von Squattern. Der alte Mann zerbricht an der Gewalt des Kolonialismus.

Völlig anders als sein Vater, aber dennoch genauso ohnmächtig, ist James. Versteht man ihn als vom Land entfremdet und damit als Exilant, so paßt auf ihn das von der Erzählerin gezeichnete Bild vom "hopeful exile". Besonders deutlich wird das, als James mehrere Anläufe braucht, um ein Stück Land für seinen Bruder zu erbitten. "Why was it necessary for him to be humble, to beg, to ask for something that perhaps belonged to him?" (WYC 1) Zwar ist nicht eindeutig, ob hier die Erzählerin oder James spricht, doch das außerordentliche Konfliktpotential der Unterredung wird greifbar. James läßt sich seine Angst vor einer Konfrontation mit den gegenwärtigen Grundbesitzern nicht anmerken. "His face gave nothing away." (WYC 1) Im Gegensatz zu seinem Vater denkt er weniger über erduldete Demütigungen nach, sondern rettet eine von seinem Großvater mündlich überlieferte präkoloniale Vergangenheit in die Zukunft hinüber. "He thought always of how it could be without the presence of these strangers on the farm - it would be as his grandfather had told him." (WYC 2) Dabei beschreibt die Erzählerin die Lebensbedingungen der Squatters als besonders erniedrigend. "They lived precariously along the fringes of the land, their souls barren of hope, and their vitality sapped by alienating labour." (WYC 8) Nur in seltenen Augenblicken gelingt es ihnen, ihre Situation zu vergessen. "The labourers worked without signs of weariness, forgetting briefly that the land was not theirs." (WYC 13) Doch für James hat dieses Leben nur einen vorübergehenden Status.

James observed life on the farm as a temporary inconvenience, and believed that it would change. It seemed obvious to him that the anomaly of the situation called for change. The armed struggle was designed to produce such a change. (WYC 13)

James fester Glaube an eine Zukunft schützt ihn. Für sein Überleben in einer zutiefst demütigenden Situation gibt es jedoch mehrere Erklärungen. Zum einen nimmt er als Aufseher eine exponierte Stellung ein, zum anderen hat er eine besondere Begabung. "Though he had clear piercing eyes, James had a quiet look about him, and the other farmers called him a 'good' black." (WYC 13) Sein Scharfsinn kann ihm also nicht gefährlich werden. Er ist kein Rebell.

Doch da niemand seine Gedanken kennt, bleibt er einsam. James gehört weder zu den Squatters, noch ist er das, wofür ihn die Weißen halten. Er ist in jeder Hinsicht ein Außenseiter, der seine Lage als eine vorübergehende Unannehmlichkeit betrachtet und auf den Bürgerkrieg setzt. Dies ist angesichts einer Jahrzehnte dauernden Kolonisierung eher erstaunlich. Vor dem historischen Hintergrund erweist sich sein Glaube an baldige Unabhängigkeit als durchaus berechtigt, doch 1976 war dies keineswegs abzusehen. Auch nach der zimbabwischen Unabhängigkeit von 1980 glaubte ein großer Teil der Bevölkerung nicht an eine politische Stabilität. James' Hoffnung auf Land ist eher naiv und erweist sich im Rückblick als unbegründet, denn eine umfassende Bodenreform hat in 20 Jahren Unabhängigkeit nicht stattgefunden.²²⁸

An dieser Stelle sind die Parallelen zwischen James und Charles besonders greifbar. Auch Charles könnte man im Sinne der Erzählerin als "hopeful exile" bezeichnen. Mit einer ganz klaren Identität als Siedler glaubt er wie James fest an eine Zukunft auf der Farm. Beide Männer liegen in diesem Punkt mit ihren Frauen im Streit. Im Gespräch zwischen MaMoyo und James wird deutlich, daß er von einer ganz anderen Position heraus argumentiert als seine Frau. "[']We should wait and see what the changes that will come will be like, for I am sure what has happened now will have some effect.'" (WYC 25) MaMoyo jedoch glaubt nicht an baldige Unabhängigkeit. Ihr geht es um die Erziehung der Kinder. Insbesondere ihre Tochter Fadzai möchte sie vor

²²⁸Sam Moyo führt aus, daß die Angst vor einem durch eine staatliche Landreform ausgelösten Wirtschaftskollaps unbegründet ist. Vgl. dazu Moyo, Sam: "The Political Economy of Land Acquisition and Redistribution in Zimbabwe, 1990-1999." *JSAS*. 26/1, März 2000. S. 5-28. Noch heute sind 70% des fruchtbaren Lands im Besitz von Weißen. Eines der brisantesten politischen Themen ist in Zimbabwe daher die Verteilung des Ackerlandes. Vgl. dazu: Doerfler, Cordula: "Weißes Land in schwarzer Hand." *die tageszeitung*. 7. Januar 99. S. 13. In einem Gespräch zwischen Ifi Amadiume und Nzinga verdeutlicht die afro-karibische Wissenschaftlerin Nzinga, daß nach Meinung vieler Zimbabwer der Bürgerkrieg im Grunde sein Ziel verfehlt hat. "[T]he issue for which African people fought and died has not been resolved; the revolution is not complete because people did not get back the land." Amadiume, Ifi und Nzinga: "Culture and Liberation in Zimbabwe: African Women in Conversation." In: Davies, Carol Boyce (Hrsg.): *Moving Beyond Boundaries. Black Women's Diasporas*. Vol. 2. London 1995. S. 46. Auch die sich seit 1999 immer weiter zuspitzende politische Lage in Zimbabwe ist darauf zurückzuführen, daß die Regierung Mugabe es versäumt hat, die Landfrage zu klären. Nach dem Krieg sind eine Reihe von Kämpfern eigene Wege gegangen. Vgl. dazu Nyathi, Andrew, John Hoffman: *Tomorrow is built Today*. Harare 1990. Im Mittelpunkt dieser Autobiographie steht ein Junge vom Land, der erst Gewerkschaftler, dann Student und schließlich Guerillakämpfer war. Der Text erzählt von der Isolation der Kämpfer, die darauf warteten, daß die politische Riege über ihr Schicksal entscheidet. Dabei hat sich eine Gruppe überlegt, einen eigenen Weg einzuschlagen. Sie gründeten Simukai, eine regierungsunabhängige Farmerkollektive - und sind damit erfolgreich.

dem Landleben bewahren.²²⁹ Zu ihrer Schwägerin MaSibanda sagt sie: "It is difficult to be a woman in these times. If my daughter can get an education, she will not have to live this hard life that I have endured. She can walk away from pain.' MaMoyo was confident that, given the static nature of traditions, the only escape was into the white man's world." (WYC 6) MaMoyo trifft kaum auf Widerspruch. Obwohl MaSibanda anderer Meinung ist, schweigt sie. Die Motivation dafür bleibt im Dunkeln. "[T]o embrace more of the culture of those who kept them subservient was hard to accept. She chose not to answer her" (WYC 6). Und auch der alte Mann muß der Unterhaltung stumm beiwohnen. Einzige Opposition erfährt MaMoyo durch James. Ihm gegenüber wiederholt sie ihre Auffassung.

"I still think our children would be better off if we moved to the city. Their future would be more assured. Why must they grow up only to work on this farm? Who knows how long it will be before this Independence will come? We might both be old, like your father there under the shed, and our children will be looking after us, right on this farm." (WYC 24)

James bleibt standhaft. "Things will change soon. I am sure of it. There is no need for us to leave." (WYC 24) Für MaMoyo handelt er damit in der Tradition seiner männlichen Vorfahren. "He was immobile like his father" (WYC 25). Gleichzeitig nimmt MaMoyos Entfremdung von ihrem Mann zu. "James's history felt burdensome to her, and it hurt her and the children. He was not an active man, and she pitied him." (WYC 25) Außerdem offenbart sich der begrenzte Machtradius der Frauen. Genau wie Noras Appelle an ihren Mann verhallen, schenkt auch James seiner Frau kein Gehör. Die Konstellation der jeweiligen Beziehungen ist sehr ähnlich. Beide Frauen plädieren für einen Umzug in die Stadt. Ihre Argumentationsstrategie ist dabei erstaunlich übereinstimmend. "'We can come back, Charles ['']" (WYC 16), so Nora. Und MaMoyo zu James: "'We can come back ['']" (WYC 24). Die Ehemänner indes wenden sich vehement gegen eine Veränderung. Sowohl James als auch Charles speisen ihren Glauben an eine positive Zukunft aus der Vergangenheit, vor allem aus ihren Vorfahren. Die eigentlich auf James zugespitzte Aussage trifft daher auch Charles' Charakter. "He valued the past over the present, and saw it replicated in the future." (WYC 25) Dabei irren sich beide. Die Weißen verlieren den Krieg und vielen Schwarzen auf dem

²²⁹MaMoyos Befürchtungen sind nicht ganz unbegründet, denn die Ungleichbehandlung von Mädchen und Jungen ist enorm und vor allem auf dem Land ist die formale Erziehung keineswegs gesichert. Schon gar nicht für die Mädchen. Vgl. dazu Gordon, Rosemary: "Education Policy and Gender in Zimbabwe." *Gender and Education*. 6/2, 1994. S. 131-139.

Land gelingt es trotz Unabhängigkeit nicht, ihre wirtschaftliche Lage zu verbessern.

Mit MaMoyo und James sind zwei Figuren entworfen, deren Wesen sich grundsätzlich unterscheiden. MaMoyo möchte angesichts der trostlosen Situation auf der Farm handeln und ihr Leben verändern. "Time would not move towards them, they had to move towards it, if it was to find them whole. The present, as they lived it, would not be satisfied by waiting." (WYC 25) Die Zeit, auf die sie sich zubewegen sollten, sieht MaMoyo manifestiert in Urbanität und der Kultur der Weißen. Dabei verachtet sie die weißen Farmbewohner und würde niemals für sie arbeiten. "Often MaMoyo swore she would never work on the farm, except on the plot of land that was allotted her. If she met the Madam on her way from the stream, she would not stop to talk to her." (WYC 9) Ihre Motivation für einen Umzug liegt vor allem in der Angst, sich in Zukunft nicht wiederzuerkennen. Anders als bei ihrem Mann hat die Gegenwart den Glauben an die Vergangenheit zerstört. "For the woman, the shattering indignity of her poverty had destroyed the prestige of the past. She was afraid that they would not recognize themselves in the future, either as they thought they were, or as they would like to be." (WYC 25) MaMoyo erkennt sich jedoch schon in der Gegenwart nicht wieder. In dem Dasein als Squatter sieht sie eine Tradition, die von den Menschen zwar verabscheut, aber dennoch gelebt wird. Sie fürchtet dieses wie selbstverständlich fortgesetzte Erbe.

The knowledge that several generations of her husband's family had laboured fruitlessly on this farm, intensified her dissatisfaction. She told herself that her main concern was for her daughter, whom [sic] she feared would also have to work on the farm as she had done. She wanted a different future for her daughter. Perhaps an education would release her from this continued design, which was almost becoming its own tradition, though everyone loathed a life in which they owned nothing. (WYC 22)

MaMoyo möchte einen deutlichen Bruch mit der Gegenwart. Nur so kann sie an eine Zukunft glauben. Doch sie hat erkannt, daß James nach einem völlig anderen Konzept lebt. Die Hoffnung auf moralischen und politischen Ausgleich ist Teil seiner Existenz. "He took pleasure in his hope for redress, which he saw approaching in the future." (WYC 25) Für MaMoyo ist diese Lebenseinstellung und die sich daraus ergebende Perspektive kaum zu ertragen. "Meanwhile, their lives must be dry, and they must live in the ruins of that past which they carried always with them." (WYC 25)

Von James seinerseits ist nicht bekannt, was er von seiner Frau denkt und ob auch er unter ihr leidet, denn er schottet sich gegen sie ab. "James would not listen to her argument." (WYC 22) An keiner Stelle nimmt er Bezug auf MaMoyos Wesen. Genau wie die anderen Figuren nichts von ihm wissen, erfährt auch der Leser wenig von seinen Gedanken. Am Auffälligsten ist dies in Hinsicht auf seinen Vater. Sowohl auf der Plotebene als auch auf der Ebene des Erzähldiskurses haben die beiden keine Verbindung. Es findet sich weder eine Szene, in der sie gemeinsam auftreten, noch wird klar, wie James zu seinem Vater steht - und umgekehrt. Der Leser lernt James aus der Innensicht vor allem durch die Beziehung mit Nora kennen. Wie im größten Teil der Erzählung dominiert hier die erlebte Rede. Über die Beziehung zwischen James und MaMoyo hingegen erteilen in erster Linie die Gespräche der beiden Auskunft. In den zwei Dialogen zeigt sich wie ihre Beziehung funktioniert. Im Gegensatz zu Nora und Charles scheint eine Auseinandersetzung zwar möglich, doch auch MaMoyo und James gelingt eine Annäherung ihrer unterschiedlichen Positionen letztlich nicht. Sehr auf Höflichkeit bedacht, wenden sie sich sowohl in ihrer Körperhaltung als auch in ihren verbalen Äußerungen einander zu. Als James bemerkt, daß seine Frau ein ernstes Gespräch mit ihm führen möchte, macht er eine Bewegung in ihre Richtung. Er will die Distanz zwischen ihnen überbrücken. "It would be impolite to continue the conversation while he stood in the doorway like a stranger. He covered the distance between them by pulling up a stool and drawing close to where she sat near the fire, her legs folded beneath her." (WYC 23) MaMoyo kann angesichts der Meinungsverschiedenheit seine Nähe kaum ertragen. Doch sie möchte ihn nicht kränken und führt die Unterhaltung fort. "She could not sit still while she felt his resentment and his resistance. It was a small hut, and there was not much space for her to move around, away from him. [...] She sat down again, to be polite to him, even though she wanted to move into the air outside." (WYC 24) Erst als sie das Gespräch für beendet hält, gibt sie ihrem Impuls nach. "Since it was clear that they had finished talking, or that he no longer wished to talk, she went outside, and walked a little." (WYC 25)

Die Bewegungen ihrer Körper zeigt die deutlich hierarchische, zum Teil durch Customs festgelegte Qualität der Beziehung. James verringert zwar gleich bei Gesprächsbeginn die Distanz zu seiner Frau, doch er begibt sich nicht auf eine Ebene mit ihr. Auch liegt es an ihm, die Diskussion zu beenden. Dennoch sind die beiden sich sehr nah. Mißverständnisse, die zu einem Dissens führen, gibt es nicht. Sie verstehen sich sogar, ohne miteinander zu

sprechen. "Now she looked up, and he understood that she had a lot more on her mind." (WYC 23) Und auch MaMoyo kann im Gesicht ihres Mannes lesen. "She did not need an answer, seeing his displeased face." (WYC 9) Das Ungleichgewicht entsteht durch die klar verteilten Entscheidungskompetenzen. MaMoyo fordert ihren Mann zwar heraus, ist jedoch sehr darauf bedacht, ihn nicht zu verärgern. "When her answer came, it was delivered in slow and carefull tones. She did not want to anger him." (WYC 23) Letztlich gelingt es ihr nicht, ihn offen zu kritisieren. "She did not share his stagnancy, and felt that she should express her resentment of his immobility." (WYC 23) Ihre tiefe Verzweiflung behält MaMoyo für sich. Sie kennt ihren Mann und weiß, daß ihre Argumentation sinnlos ist. "She knew that she only spoke to the wind, because he would not listen." (WYC 24)

MaMoyo erscheint hier als gehorsame Ehefrau, die ihre Wünsche hinter denen ihres Mannes zurückstellt. Doch an einigen Stellen zeigt sich, daß sie ihre Rolle als ergebene Weggefährtin nicht ausfüllt. So läßt sie ihren Ehemann im Stich, als er von Nora einen neuen Namen bekommt. Diese Taufe bedeutet für James eine Identitätskrise von größerem Ausmaß.²³⁰ Er hatte MaMoyo explizit gebeten, ihn weiterhin bei seinem eigentlichen Namen zu rufen. Dessen ungeachtet nennt auch MaMoyo ihn von nun an James. "James struggled with the burden of his newly acquired identity, and beseeched MaMoyo to help him, by addressing him always with his own name. But repetition and proximity exerted greater strength than ambition." (WYC 14) James kann zwar auf MaMoyos Gehorsam, aber nicht auf ihre Unterstützung zählen. Sie akzeptiert, daß er die wichtigen Entscheidungen für die Familie trifft, doch MaMoyo unterwirft sich nicht. Immer wieder sucht sie die Auseinandersetzung mit James, doch letztlich können die beiden sich nicht einigen. Für die Erzählerin liegt die Ursache hierfür in den unterschiedlichen Charakteren. MaMoyo sieht ihr Heil im Handeln. James' Hoffen auf eine bessere Zukunft kann sie sich weder anhören, noch denken

²³⁰Zu Namen vgl. u. a. Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a.M. 1997. (Am. Erstausgabe: 1993). Sie zeigt, wie in der erzählenden Dichtung von Willa Cather der Name der Sitz der Identifizierung von Gender und (Homo-)Sexualität ist. Dabei wird deutlich, daß aufgrund der durch Heirat erfolgenden Namensänderung bei Frauen und der damit einhergehenden Zugehörigkeit zu einer bestimmten Familie die "Enteignung [des Namens] die Bedingung der Identität für Frauen [ist]. Identität wird geradezu in der und durch die Übertragung des Namens gesichert, durch den Namen als einem Ort der Übertragung oder Ersetzung". (Ebd. S. 214.) Sicher muß zwischen Gender und Race genau differenziert werden, doch Butlers Aussage gilt in gewisser Hinsicht auch für James, denn seine Taufe ist ein deutlicher Hinweis auf seinen Status als sog. Squatter auf einer Farm. Denn auch Sklaven wechseln im allgemeinen mit jedem neuen Eigentümer ihre Namen und diese Namen verweisen auf die neuen Besitzer.

oder gar teilen. Mehr noch, sie versteht diese Hoffnung als bedrohliches, gegen sich gerichtetes Machtgehebe.

She was burdened by the need to see her children advance, and paid no attention to the hope he held out, which she could not believe. It was easier for her to think of action, than of waiting, doing nothing. Had they not done enough of waiting? If she could move she would have achieved something. If she could pick up her problems and carry them to new ground, that would satisfy her. Why must he dangle this hope to her, and use it against her? (WYC 25)

Während James die Gegenwart ausblendet und aus einer vermeintlich positiven Vergangenheit Hoffnung für die Zukunft schöpft, wartet MaMoyo darauf, endlich handeln zu können. Deutlich wird hier, daß sie nicht vor den Problemen fliehen, sondern sie neu verorten möchte. Allein diese Handlung würde MaMoyo zufriedenstellen.

Insgesamt ist MaMoyos Beziehung zum Land eher vage. An keiner Stelle gibt die Erzählerin genaue Auskunft über MaMoyos Herkunft. Klar ist nur, daß aufgrund der familiären Verbindung mit dem Land die weißen Besitzer lieber andere Arbeiter gehabt hätten. "Her family were not wanted on this farm, though they provided ample labour. It was felt that the migrant labourers were easier to control, because they were desperate for work, and were strangers on this land." (WYC 22) Es bleibt jedoch offen, ob MaMoyo lediglich aufgrund ihrer Schwiegermutter oder auch durch ihre eigene Familie dem Land verbunden ist. Nur ihre Verwandtschaft mit den anderen Frauen ist eindeutig. "They sang about the dream of Mungoshi, the founder of their clan" (WYC 7). Dennoch möchte MaMoyo nicht bleiben, denn erst durch die Neuverortung ihrer Probleme kann sie eine Zukunft für ihre Kinder erkennen, denn sie macht das Land für ihre Lebensumstände verantwortlich. "Often she cursed the earth that had betrayed them by supporting the unkind feet of strangers." (WYC 9) Sie hat keinerlei Interesse, weiter auf der Farm zu wohnen. Angesichts der rechtlichen Lage ist dies nicht erstaunlich. Denn wie Rudo Gaidzanwa (1995) zeigt, haben sowohl weiße als auch Schwarze Frauen keinerlei Anrecht auf Land.

The frontier culture of white colonial Zimbabwe buttressed and legitimized the marginalisation of both BLACK and white women and children who, in return, had to be loyal, obedient and worthy of the material benefits that they derived from being dependents of specific men. In addition, Shona and Ndebele customs as interpreted by the colonial authorities and accepted by

colonized males, reinforced the near-exclusion of BLACK women from residential land and home ownership.²³¹

Und auch nach der Unabhängigkeit änderte sich an dieser Praxis nichts. Schwarze Frauen mußten weiterhin unbezahlte häusliche und landwirtschaftliche Arbeit verrichten, während ihre Männer das Land kontrollierten. Erst seit 1991 ist es Frauen, allerdings nur wenn sie verheiratet sind, möglich Land zu kaufen.²³² Die Beziehung, die Männer und Frauen zum Land überhaupt aufbauen können, ist daher schon von vornherein völlig unterschiedlich.

In der gleichen Konstellation wie Nora und Charles haben auch MaMoyo und James voneinander abweichende Vorstellungen davon, wie sie mit der neuen politischen Situation umgehen und ihr weiteres Leben verbringen sollen. Während MaMoyo eine glückliche Zukunft für ihre Kinder in der Stadt sieht, glaubt James fest an familiäre Geborgenheit. Er warnt MaMoyo vor dem Stadtleben. "The jobs will not be different from the ones we have here except that we would no longer have our family around us. Must we take the children away from their family?" (WYC 24) Für MaMoyo lebt James in einer Illusion. "He did not see that even now they did not have their family, that each of them nurtured a resentment that left them incomplete. They had nothing to give to each other, nothing that was completely their own." (WYC 24) James' Glaube an die Familie bzw. das Land legt MaMoyo als naiv aus. Seinerseits hält auch James seine Frau für ahnungslos. Im Gespräch über den Anschlag auf die Passagiermaschine ist er über ihre Reaktion sehr verwundert. Obwohl er MaMoyo letztlich zustimmt, interpretiert James ihre Aussage als kurzsichtig. "He was surprised by her willingness to dismiss the fatality as something that did not affect them. But he agreed with her, because it was true that worse things were to be expected." (WYC 23) Wie das Siedlerehepaar sprechen MaMoyo und James über die aktuellen politischen Ereignisse. Und auch hier scheitert die Kommunikation.

Die Identifikation mit Land ist in *Crossing Boundaries* also nicht in erster Linie eine Frage von Race sondern vor allem eine Frage von Gender. Damit

²³¹Gaidzanwa, Rudo: "Land and the Economic Empowerment of Women: A Gendered Analysis." *SAFERE*. 1/1, 1995. S. 3. Zu Frauen und Land in Zimbabwe vgl. a. Moyo, Sam: "A Gendered Perspective of the Land Question." *SAFERE*. 1/1, 1995. S. 13-31. Einen Überblick über Frauen und Land in Afrika gibt Made, Patricia A.: "Women and Desertification: Tillers of the land, keepers of knowledge." *SAFERE*. 1/1, 1995. S. 32-38.

²³²Zur Gerichtsbarkeit in Zimbabwe vgl. May, Joan: *Zimbabwean Women in Customary and Colonial Law*. Gweru 1983.

soll keinesfalls die von Judith Butler (1993) so vehement bestrittene Ansicht belegt werden, daß "sexuelle Differenz elementarer oder grundlegender sei als andere Arten von Differenz einschließlich des Rassenunterschieds."²³³ Davon wird auch in der vorliegenden Arbeit nicht ausgegangen. Doch in Bezug auf die Landfrage verlaufen die Grenzen in *Crossing Boundaries* eher zwischen Männern und Frauen, als zwischen schwarz und weiß. Folgt man dieser These, dann verweist der Titel der Erzählung auf das Geflecht der Grenzen von Race und Gender, die in einer kolonialen Gesellschaft zu überschreiten sind. Denn sowohl Kolonisator als auch Kolonisierter können sich uneingeschränkt mit dem Land identifizieren. Für ihre Frauen gilt dies nicht. MaMoyo sieht allein im Wegzug eine positive Zukunft für die nächste Generation. Sie hat keinerlei Interesse, auf dem Land zu bleiben. Ebenso Nora, für die das Land nichts bedeutet. So selbstverständlich sich James und Charles das Land aneignen, so klar ist MaMoyos und Noras Entfremdung. Unterstrichen wird dieser Eindruck noch durch die ausnahmslos scheiternde Kommunikation zwischen den Ehepartnern. Sie können sich gegenseitig ihre Standpunkte nicht deutlich machen, da sie aus völlig unterschiedlichen Kontexten heraus argumentieren. Für die Frauen hat das Land eine grundsätzlich andere Bedeutung als für die Männer.

b. Grenzüberschreitungen. Das Zusammenspiel von Körper und Land

Yvonne Veras Erzählung *Crossing Boundaries* befasst sich wie kein anderer ihrer Texte mit dem Thema der kolonialen Eroberung. Eine Eroberung in der, wie Drew Shaw (1999) deutlich macht, das Ziehen von Grenzen eine besondere Bedeutung hatte.

Fixed lines, borders, and boundaries arrived with the colonizer whose project, ostensibly, was to bring "Enlightenment" to the "dark continent". With reason and logic (the tools of the nineteenth-century imperialism), Europeans condemned and subordinated Africans, seeing them as "savages" in the need of "civilization". The Enlightenment, through its project of colonization, precipitated in a violent re-ordering of the continent; and violence was performed on the minds as well as the bodies of Africans.²³⁴

²³³Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a.M. 1997. (Am. Erstausgabe: 1993). S. 251.

²³⁴Shaw, Drew: "Transgressing Traditionel Narrative Form." In: Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. 11

Eine Form der Gewalt, die sich auch in Veras Text zeigt. Herausragend ist die Erzählung, da sie dabei einer weißen Perspektive Raum gibt. Die koloniale Gesellschaft wird hier aus mehreren Blickwinkeln beleuchtet. Dies macht die Erzählung besonders interessant. Betrachtet man nämlich die unterschiedlichen Figuren, so ergeben sich zwischen ihnen eine Reihe von Parallelen. Diese Parallelen sind um so auffälliger, je mehr man sich die Herkunft und Stellung der Menschen in der Gesellschaft vor Augen führt. Keiner von ihnen lebt auf dem Land seiner Vorfahren - und selbst wenn sie das Land für das Land ihrer Vorfahren halten, so ist dies keineswegs rechtlich abgesichert. Diese Situation können sie nur bewältigen, indem sie sich eine eigene Realität schaffen und ihre Lage damit legitimisieren. Interessant ist, daß sich Charles dabei in spiritueller Weise auf seine Vorfahren bezieht. Ein Topos, der in der Literatur eher für Schwarze, denn für Weiße verwendet wird.

Das Schaffen einer eigenen Realität kulminiert jedoch in Nora. Sie lebt fast ausschließlich in der symbolischen Welt von Malerei bzw. Musik und klammert sich in ihrer Einsamkeit an den Gedanken, das Land zu verlassen. Vordergründig entspricht die Figur damit dem Stereotyp der weißen Frau in der afrikanischen Literatur. "As a character in African novels, the white woman is either the seductive femme fatale or the disappointed, lonely wife", so Mineke Schipper (1999). Auch die anderen von Schipper herausgearbeiteten Attribute passen mehr oder weniger. "The white woman is usually depicted [...] as bourgeois and narrow-minded. Though often beautiful, slim and well dressed, she is also a vain, unstable, unfaithful, lazy und silly creature."²³⁵ Doch ist sie keineswegs wie in anderer zimbabwischer Literatur ein Gegenbild zur Schwarzen Frau, denn die Übereinstimmungen mit MaMoyo überwiegen.²³⁶ Bei näherer Betrachtung ist Veras Nora für die afrikanische Literatur herausragend, da, unterstrichen durch das Stilmittel der erlebten Rede, Noras Welt aus einer Innensicht beschrieben wird.

Ebenso bemerkenswert sind die Parallelen, die im Text zwischen den Menschen unterschiedlicher Herkunft gezogen werden. Denn wie Nora will auch MaMoyo das Land verlassen. Sie verweigert sich zwar ihren weißen Vorgesetzten, glaubt jedoch an eine Zukunft in der Stadt, wo ihre Tochter westliche Bildung erhalten könnte. Die Ehemänner der beiden Frauen haben

²³⁵Schipper, Mineke: *Imagining Insiders: Africa and the Question of Belonging*. London 1999. S. 52.

²³⁶Zum Bild der Weißen in der zimbabwischen Literatur vgl. Gaidzanwa, Rudo: *Images of Women in Zimbabwean Literature*. Harare 1985.

eine grundlegend andere Haltung und bewegen sich ihrerseits in ganz klar abgegrenzten Räumen einer Realität. Für beide Männer scheint es lebensnotwendig, auf der Farm zu bleiben. Charles begründet dies mit seiner Identität als Siedler und James vertraut fest auf den baldigen Erfolg des Bürgerkriegs. Alle vier haben mit dieser Strategie Erfolg. Zwei andere Charaktere, der alte Mann und Mrs. Jones, hingegen scheitern. Es macht den Eindruck, als ob dies an ihrer fehlenden Zukunftsperspektive liegt. Anders als den übrigen Figuren gelingt es ihnen nicht, Erinnerungen an die Vergangenheit auf eine Zukunft auszurichten. Nimmt man an, daß der Text insgesamt das Wechselspiel von Vergangenheit und Zukunft beleuchtet, so fehlt dem alten Mann und Mrs. Jones die entscheidende Fähigkeit, um in der Erzählung zu überleben: Sie können keine Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft herstellen. Eine Fähigkeit, die beispielsweise Nehanda als Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft hat unsterblich werden lassen. Doch Mrs. Jones und der alte Mann leben ausschließlich in der Vergangenheit. Ein Bezug zur Zukunft existiert nicht. Während Vergangenheit und Zukunft für die Erzählung zentral sind - aus diesen beiden Größen speist sich jegliches Handeln und Denken - ist die Gegenwart für die Handlung kaum von Bedeutung. Erstreckt sich die erzählte Zeit über mehr als 50 Jahre, so nimmt die Gegenwart lediglich wenige Tage ein. Bis auf den Flugzeugabschuß sind diese Tage mit für das Geschehen eher unwichtigen Ereignissen gefüllt. Wichtig hingegen sind die Dialoge und die Diskursform der erlebten Rede, die sich vor allem um die Vergangenheit und die Neuorganisation der Zukunft drehen.

Die unterschiedlichen Beziehungen zwischen den einzelnen Figuren sind für die Interpretation sehr bedeutend. Hier spiegeln sich zum einen die Phantasien um Vergangenheit und Zukunft, zum anderen bekommt oft erst in der Abgrenzung die jeweilige Realität der Figuren deutliche Konturen. So tritt Charles stets zusammen mit seiner Frau auf. Als Nora ihn auf die Gefahren des Farmlebens hinweist, entwickelt sich in Abgrenzung zu ihr seine Position.

["]What happens if we are targeted? No one would know we were hurt. Do you think the squatters would help us, Charles? Do you think they would care?" / Charles could not believe that his natives would reject him. They did not have the arrogance to do that. They were good natives. They could fight in the bush, and try what they could. It was all futile. (WYC 18)

Anders als an vielen Stellen des Textes, in denen in erlebter Rede erzählt wird, ist hier aufgrund der Wortwahl Charles' Perspektive greifbar. Die Bezeichnung "natives" gehört in Charles' Sprachschatz, nicht in den der

Erzählerin. Sie nennt die auf der Farm lebenden Schwarzen "labourers" (WYC 12ff) oder "Africans" (WYC 14). Die Verachtung, die Charles seinen Angestellten entgegenbringt, ist für seine Persönlichkeit fundamental. Sie gibt ihm Halt, denn in seinen Augen ist er der einzige, der ein Anrecht auf das Land hat. "Charles clung to his dry contempt of the natives, whom he separated from the land. / 'If given the land, the natives would not even know how to use it.'" (WYC 12) Charles' Beziehung zu den Afrikanern stellt sich dennoch als sehr ambivalent dar. Zumindest beruht das Bild, das er sich von ihnen macht, auf keinem schlüssigen Konzept. Einerseits glaubt er an ihre Loyalität, andererseits weiß er, daß sie gegen die weiße Herrschaft im Land kämpfen. Beides schließt sich gegenseitig aus. Entweder ist man loyal, oder führt einen Krieg. Den Kampf hält Charles zwar für völlig aussichtslos, doch seine Existenz bestreitet er nicht.

Charles' Beurteilung der Afrikaner erklärt sich zum einen durch die tiefe Verachtung, die er diesen Menschen entgegenbringt, zum anderen durch sein unerschütterliches Selbstbild als Kolonialist. Er traut den Afrikanern nicht zu, einen siegreichen Krieg zu führen. Und ebensowenig kann er sich selbst als etwas anderes sehen als einen mit Macht ausgestatteten Siedler. Beide Denkmöglichkeiten liegen außerhalb seines Vorstellungsvermögens, sie existieren für ihn überhaupt nicht. Charles hat ein klares Selbstbild und feste Grenzen. Mit Klaus Theweleit ist dies ein Herrscher-Ich, das ohne die Begrenzung seiner Person keinerlei Eroberung hätte vornehmen können.

Der Mann, der die Entgrenzung [...] vornimmt und ermöglicht, wird im selben Prozeß zu einer fest umrissenen Einheit, zu einem Zentrum von Kraft und Unternehmungsgeist, einem harten, gepanzerten Schiff, das man hinausschicken konnte, damit es die Welt aus der Perspektive Europas erfasse und "ordne".²³⁷

Der Kolonialismus ist, so Theweleit weiter, "eine zentralperspektivische Unterwerfung der Völker der Erde durch Europa".²³⁸ Damit argumentiert er ähnlich wie Edward Said (1978 + 1993), der stets auf die Rolle der Kultur während der Kolonialisierung verweist. Vor allem die koloniale Literatur

²³⁷Theweleit, Klaus: *Männerphantasien. Bd.1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte.* München 1995. (Erstausgabe: 1977). S. 311.

²³⁸Ebd. S. 312.

versteht Said als das ästhetische Mittel, das das Konzept weißer Überlegenheit etablierte und rechtfertigte.²³⁹

Nora jedoch untergräbt Charles' Weltbild. Beständig weist sie ihren Mann auf die sich verändernden Lebensumstände hin. Einen rein kolonialen Blick hat sie nicht (mehr). "How long shall we postpone the truth?" (WYC 21) Für sie ist die Wahrheit die lauernde Gefahr des Bürgerkriegs. Charles glaubt, diese Realität kontrollieren zu können. "There is no truth except the one that we allow. The natives cannot shape our history, or how we behave, or how we shall decide." (WYC 21) Charles erscheint als blinder und tauber Gefangener seiner selbst, dessen Sprache und Einbildungskraft bestimmte Teile der gelebten Wirklichkeit überdeckt. "Charles was full of commands. His mind wove imaginary spaces in the air and he did not hear the roaring river engulf the bank. He could not emerge out of the mist and allow history to degrade him." (WYC 21) Charles hat den Bürgerkrieg als solchen erkannt. Dessen ungeachtet geht es ihm um den Erhalt seiner gewohnten Machtbefugnisse. So kann er James' Wunsch nach einem Stück Land nur dann stattgeben, wenn er dabei die Eigentumsverhältnisse nochmals klarstellt. "I will give him the land. It still belongs to me, and I shall remind James of it." (WYC 21) Charles verhält sich damit wie ein Prototyp aus einem kolonialen Roman. "The imperial romance demands that the English man's encounter with the native is violent and through violence the native is forced into submission"²⁴⁰, so Anthony Chennells.

Betrachtet man Charles' Verhältnis zum Land, so fällt auf, daß er in einer ganz ähnlichen Weise mit dem Körper seiner Frau umgeht. Ebenso wie das Land betrachtet er ihn als sein Eigentum und beansprucht ihn allein für sich. Mit Klaus Theweleit ist dies nur allzu plausibel, denn Weiblichkeit und vor allem der weibliche Körper bieten eine ideale Projektionsfläche für Männer.

Eine besondere Formbarkeit hat [...] unter den Bedingungen des Patriarchats die Weiblichkeit behalten. Da die Frauen bisher niemals unmittelbar identisch mit den dominanten historischen Prozessen sein konnten, die zum Beispiel zur bürgerlichen Gesellschaft geführt haben, weil sie nie unmittelbare Träger dieser Prozesse waren, sondern immer in irgendeiner Weise ihr Objekt oder ihr

²³⁹Vgl. dazu Said, Edward W.: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London 1995. (Erstausgabe: 1978) und ders.: *Culture and Imperialism*. London 1993. Auch Elleke Boehmer geht es darum, den Zusammenhang zwischen Textualität und Imperialismus aufzudecken. Vgl. Boehmer, Elleke: *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*. New York 1995.

²⁴⁰Chennells, Anthony: *Colonial Woman, Colonized Woman: Doris Lessing and Tsitsi Dangarembga*. Unveröffentlichter Vortrag (Humboldt Universität Berlin), Februar 1998. S. 2.

Stoff, ein Stück Natur also, das zu vergesellschaften war, ist es möglich, daß Männer sie insgesamt als Teil des "unorganischen Leibs" der Erde, auf dem ihre Produktionen sich ereignen, gesehen und benutzt haben.²⁴¹

Schon die Möglichkeit, daß einer der Afrikaner seine Frau nackt sehen könnte, wird für Charles zur schlimmsten Bedrohung. Noras Würde ist seine Sicherheit. Allein durch Blicke Dritter würde diese zerstört. "The worst threat to her dignity, to his security, that a native should see her body through the open curtains of the window." (WYC 11) Der schwarze Blick auf den Körper seiner Frau zerstört ihn ebenso wie die Einnahme des Landes durch Schwarze. Zugleich zeigt sich an dieser Stelle, daß Charles den Afrikanern ein enormes Machtpotential zuspricht. Ein einziger Blick von ihnen und seine Welt stürzt ein. Nora jedoch möchte im Licht aufwachen. An eventuelle Blicke ihrer Angestellten denkt sie dabei nicht.

Nora ihrerseits hat ein gänzlich anders Verhältnis zu den auf der Farm lebenden Afrikanern. Der Kontakt zwischen Nora und den Angestellten gibt Charles jedoch immer wieder Anstoß zu Mißtrauen und läßt ihn schließlich Noras Loyalität anzweifeln. Auch erscheint sein Verhalten insgesamt nicht als besonders fürsorglich gegenüber seiner Frau. Es geht ihm stets nur um sich. Nora ist sich dessen bewußt. Als Charles sie vor Blicken der Afrikaner auf ihren nackten Körper warnt, glaubt sie, daß es dabei nicht um ihre Person geht. "He warned her desperately. She sensed in his voice none of the desire to defend her womanhood for himself. He was concerned only with his unquestioned domination of the native." (WYC 10) Charles geht es nicht um seine Frau. Vielmehr fürchtet er die Untergrabung seiner Autorität durch die Preisgabe von Noras nacktem Körper. Die Kontrolle über seine Frau reicht sehr weit. So ist es für ihn ganz selbstverständlich, ein Gespräch zwischen Nora und dem Angestellten James zu belauschen und gegebenenfalls einzugreifen.

He had heard the conversation through the door, and had waited to hear how Nora would handle it. His belief in her incompetence was confirmed by her long silence when the native spoke. / "James, don't bother Madam. I shall talk to you later. Go on." / [...] / "Why do you let the natives get cheeky with you? Don't let them talk to you like that. You must not listen to their unreasonable demands." / Charles was not really angry at Nora on whom he spent his anger. He hated her patience, and felt she betrayed him to the natives. (WYC 20)

²⁴¹Theweleit, Klaus: *Männerphantasien. Bd.1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte.* München 1995. (Erstausgabe: 1977). S. 303.

Obwohl oder wahrscheinlich gerade weil Charles von seiner Frau oder vielmehr von ihrem (verhüllten) Körper abhängig ist, vertraut er Nora nicht. Weder glaubt er an ihre Fähigkeiten noch an ihre Integrität. Offen bleibt, auf wen er wütend ist, denn folgt man der Erzählerin, so richtet sich sein Ärger nicht wirklich gegen Nora. Er haßt ihre Geduld, die ihn aus seiner Sicht an die Afrikaner verrät. Für Charles gibt es also einen Unterschied zwischen Nora und ihrem Verhalten. Nora ist für ihn reine Körperlichkeit. Ihr Verhalten trennt er davon ab. Dies erklärt sich nur, wenn er seine Frau nicht als eigenständig und bewußt handelnde Person versteht. Interessant ist, wie selbstverständlich beide Eheleute in der Situation agieren. Charles versucht weder sein Lauschen geheimzuhalten, noch schreckt er vor einem Eingreifen in die Unterhaltung zurück. Da sich auch Nora nicht gegen den Übergriff wehrt, erscheint dies als alltägliche Gesprächskonstellation.

Die Machtverteilung zwischen den beiden ist dennoch nicht eindeutig. So bereut Charles zwar, Nora mit der aktuellen Tagespresse versorgt zu haben, doch er respektiert ihren Wunsch. "He regretted having brought the newspapers from the city, but she would have been upset if he had not brought them." (WYC 18) Allein ihre mutmaßliche Bestürzung hat ihn daran gehindert Zensur auszuüben. Dies läßt nicht auf die unbedingte Kontrolle seiner Frau schließen, sondern eher auf die Arrangements einer langjährigen Ehe. Genaue Angaben zu den Lebens- oder Ehejahren fehlen, eher nebenbei erfährt der Leser Noras und Charles' Alter. "He broke the silence and her reverie, asking to journey with him to a time, when they were both young, and did not labour at tenderness." (WYC 17) Aufschlußreich ist diese Szene auch, da sich Charles nicht einmal um Zärtlichkeit bemüht. Anstatt ihre Träumerei zu nutzen, unterbricht er sie. Der Versuch Nora zu gewinnen scheitert. Dabei wird jedoch nicht deutlich, ob die Beschaffenheit der Ehe sich im Laufe der Zeit gewandelt hat. Zwar ist sie nicht als ausdrückliche Zweckgemeinschaft beschrieben, doch von romantischer Liebe ist nirgends die Rede. "[Nora] had met Charles at a tobacco auction, while doing business for her father. When her father died, a year after she met Charles, she had sold the farm and married." (WYC 10) Charles hat Nora als berufstätige und vermutlich vermögende Frau kennengelernt. Von ihrem Vater ist sie direkt zu Charles gezogen.

Die Beweggründe für die Eheschließung liegen im Dunkeln. Betrachtet man jedoch die Sexualität der beiden, so lassen sich eindeutige Rückschlüsse auf die Qualität ihrer Beziehung ziehen. Charles' einzige Äußerung über den

Körper seiner Frau ist abschätzig und für Nora zutiefst verunsichernd. "He made it sound horrible, that a native should see her body. She began to wonder if perhaps there was indeed something unbearable about her body, something that he himself detested and thought of as he warned her of the natives." (WYC 11) An keiner Stelle im Text bewegen sich die Körper der beiden aufeinander zu. Vielmehr ist eines der wiederkehrenden Momente in ihren Dialogen Charles Abwendung: "[He] looked away from her" (WYC 15) und "[he] turned away from Nora" (WYC 17). Den Höhepunkt findet diese Bewegung, als die Erzählerin explizit auf das Fehlen einer Berührung hinweist.

When they stopped talking they did not touch. Instead, they moved away from each other. Nora went out, and admired the flowering bougainvillea bush at the edge of the veranda, casting a purple glow over the marigolds below. The bees transferred pollen as they trespassed from one flower to the other, then buzzed away triumphantly. She was grateful for her escape, and her firm knowledge that he would not follow her. (WYC 18)

Unterstrichen durch die zunächst uneindeutige Zuordnung des Subjekts ist Noras Bewunderung für die blühende Pflanze und die sie bestäubenden Bienen in eine Auseinandersetzung mit ihren Ehemann eingebettet. In diesem Kontext erhält das Bild eine eindeutig sexuelle Konnotation, die Nora ebenso lächerlich wie tragisch erscheinen läßt. Ohne jede körperliche Zuwendung zeigt sich im Spiegel der Natur Noras fehlende Sexualität. Mehr noch, hier wird deutlich, daß sie Nähe zu ihrem Mann nicht wünscht.²⁴²

Die beiden zitierten Stellen sind besonders in Hinblick auf intertextuelle Bezüge zur kolonialen rhodesischen bzw. südafrikanischen Literatur interessant. Vor allem Doris Lessings *The Grass is Singing* und Olive Schreiners *The Story of an African Farm* (1883) weisen eine Reihe von Parallelen zu Veras *Crossing Boundaries* auf. Alle drei Texte beleuchten das Schicksal einer Farm im kolonialen Afrika, sicherlich eines der häufigsten Settings kolonialer Literatur. In postkolonialer Literatur hingegen wird eher selten die Innensicht weißer Farmerinnen und Farmer beleuchtet. Und Tina Barsbys (1994) Analyse von Schreiners Text gilt sicherlich auch für den von Vera und, abgesehen davon, daß es ein klassisch realistischer Text ist, in Teilen für Lessings *The Grass is Singing*. *The Story of an African Farm* "[is a] mixture of genres, 'formless' plot, and 'deficiencies' of character all indicative

²⁴²Auch das andere Ehepaar der Erzählung, MaMoyo und James, vollzieht stets eine Bewegung der Abwendung. Vgl. dazu das Kapitel "Gender und die Identifizierung mit Land".

of a world neither consistent nor stable and inhabited either by alien invaders or an indigenous people dispossessed of both land and culture."²⁴³ Gemeinsam ist den drei Texten, daß Frauen eine zentrale Rolle spielen.²⁴⁴ Zumindest für die koloniale Literatur ist dies, so Anthony Chennells, eine eher ungewöhnliche Perspektive. "If conventionally the white woman is presented only on the peripheries of the imperial romance, she is necessarily silent within the narrative. The woman writer, however, through the act of authorship refuses both her silencing and her peripheral presence. She has to negotiate the right to speak at all."²⁴⁵ Die Frage nach dem Ort der Frau in einer kolonialen Gesellschaft ist bei Vera stets präsent.

Auffällig ist, daß Vera einzelne Bilder bei Lessing und Schreiner herausgreift. Betrachtet man beispielsweise die Szene, in der eine Biene den Bougainvillaea Busch bestäubt, so erhält sie mit Olive Schreiners *The Story of an African Farm* eine eindeutige Interpretation. "'The bees are very attentive to the flowers till their honey is done, and then they fly over them. I don't know if the flowers feel grateful to the bees; they are great fools if they do.'"²⁴⁶ Das Bild mit den Bienen und den Blumen hat aufgrund der aufgeworfenen Frage nach Fruchtbarkeit eine eindeutig sexuelle Konnotation. Interessant ist diese Textstelle vor allem, da hier Sexualität jenseits von Fortpflanzung im Mittelpunkt steht. Da sich bei Vera die Begegnung zwischen den Eheleuten mit Noras Betrachtung des Bougainvillaea Busches bzw. der ihn bestäubenden Bienen mischt und darüber hinaus die Wortwahl bei Vera und Schreiner fast gleich ist, liegt ein Vergleich nahe. Bei Schreiner sind es die Blumen, bei Vera ist es Nora. "She was grateful for her escape, and her firm knowledge that he would not follow her." (WYC 18) Mit Schreiner ist Nora jedoch ein Narr, wenn sie dankbar ist, daß ihr Mann ihr nicht folgt. Charles hat kein Interesse mehr an Nora, da sie seiner Idee von ihr als Verkörperung des Landes nicht mehr entspricht. Charles läßt sie fallen, da Nora ihm nicht von

²⁴³Barsby, Tina: "Olive Emilie Albertina Schreiner." In: Conolley Benson (Hrsg.): *Encyclopedia of Post-Colonial Literature in English. Vol. 1 und 2*. London 1994. S. 1419.

²⁴⁴Vor allem Olive Schreiner ist, so Anne McClintock, in dieser Hinsicht herausragend. "[I]n all her writings and political work, Schreiner took the contradictions of colonialism and women's situation under colonialism to the very edge of historical transformation." McClintock, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York 1995. S. 295.

²⁴⁵Chennells, Anthony: *Colonial Woman, Colonized Woman: Doris Lessing and Tsitsi Dangarembga*. Unveröffentlichter Vortrag (Humboldt Universität Berlin), Februar 1998. S. 2. Auch Coetzee verweist darauf, daß Schreiners *The Story of an African Farm* einer der wenigen Texte aus der Kolonialzeit ist, der sich einem pastoralen, die ländliche Idylle der Kolonie verklärendem Blick verweigert. Für Coetzee ist Olive Schreiner ein "great antipastoral writer". Vgl. dazu Coetzee, J.M.: *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*. New Haven 1988. S. 4ff.

²⁴⁶Schreiner, Olive: *The Story of an African Farm*. London 1995 (Engl. Erstausgabe: 1883). S. 191.

Nutzen ist. Wenn Nora dankbar dafür ist, hat sie das tragische und gewalttätige Ausmaß einer solchen Behandlung nicht erkannt.

Interessant ist auch Noras Gleichgültigkeit gegenüber den potentiellen Blicken afrikanischer Männer auf ihren Körper. Sie versteht die Besorgnis ihres Mannes nicht und glaubt, an ihrem Körper sei etwas falsch, so daß ein Schwarzer den Anblick nicht ertragen könnte. Dabei geht es Charles sicherlich um die strikte körperliche Trennung von Menschen mit unterschiedlicher Hautfarbe. In seiner Äußerung steht das Thema Race im Vordergrund. Dies jedoch entgeht Nora - es interessiert sie entweder nicht oder es steht nicht im Mittelpunkt ihres Denkens. Damit weist sie deutliche Parallelen zu Doris Lessings Mary aus *The Grass is Singing* auf. Ebenso wie Nora lebt Mary kinderlos und einsam allein mit ihrem Ehemann auf einer Farm. Wie Nora hat auch Mary einen Angestellten, der für sie eine der wenigen Kontaktpersonen ist.²⁴⁷ Das Verhältnis der beiden wird schließlich äußerst intim. Moses hilft Mary beim An- und Auskleiden. Dabei posiert Mary regelrecht vor Moses.

[Mary] was in a garish pink petticoat, and her bony yellow shoulders stuck sharply out of it. Beside her stood Moses [...] [.] [S]he stood up and held out her arms while the native slipped her dress over them from behind. When she sat down again she shook out her hair from her neck with both hands, with the gesture of a beautiful woman adoring her beauty. Moses was buttoning up the dress; she was looking in the mirror. The attitude of the native was of an indulgent uxoriousness. When he had finished the buttoning, he stood back, and watched the woman brushing her hair.²⁴⁸

Auch Moses' Verhalten erinnert sehr an das von James. Er ist zwar, wie die Erzählerin sagt, nachsichtig und übertrieben unterwürfig, doch er scheut sich nicht davor, sie genau zu betrachten. Wie James benimmt er sich vordergründig konform dem Verhaltenskodex einer kolonialen Gesellschaft, nimmt sich jedoch, vermeintlich unbeobachtet, heraus, seine Vorgesetzte eingehend zu betrachten. Ein Gebaren, das sicherlich nicht den Normen

²⁴⁷Sander Gilman zeigt, daß die "Figur des schwarzen Dieners in der europäischen Kunst allgegenwärtig" ist. Der "schwarze Diener [diente] in der darstellenden Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts vor allem als Agent der Sexualisierung der jeweiligen Gesellschaft [...], in der er sich befand." Egal ob weiblich oder männlich markierte sie "den Höhepunkt sexueller Aktivität". Gilman, Sander: *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*. Reinbek 1992. S. 121. Sowohl bei Lessing als auch bei Vera wird das Potential dieses Stereotyps genutzt.

²⁴⁸Lessing, Doris: *The Grass is Singing*. Oxford 1997 (Engl. Erstausgabe: 1950). S. 229. Im Folgenden immer zitiert als GS.

entspricht. Dies erinnert an James, auch er nimmt, wie sich zeigen wird, stets eine andere als die ihm zugewiesene Position ein.

Moses scheint in dieser Szene jedoch einen Blick zu erwidern, den Mary auf seinen teilweise entblößten Körper geworfen hatte. Bei einem Rundgang über den Hof beobachtete sie ihn beim Waschen.

As she looked, he turned, by some chance, or because he sensed her presence, and saw her. She had forgotten it was his time to wash. / A white person may look at a native, who is no better than a dog. Therefore she was annoyed when he stopped and stood upright, waiting for her to go, his body expressing his resentment of her presence there. She was furious that perhaps he believed she was there on purpose[.] (GS 176)

Eine Szene, die, wie Myrtle Hopper (1996) zeigt, deutlich an eine ähnliche Szene bei D.H. Lawrence erinnert, in der Lady Chatterly ihren Gärtner beim Waschen betrachtet. "[I]t would be hard to read as coincidental the allusion to Lawrence's *Lady Chatterly's Lover* in the seminal scene in which Mary watches Moses washing."²⁴⁹ Spätestens dieser Vergleich macht die sexuelle Konnotation offensichtlich. Anhand der Textstelle wird deutlich, daß ein weißer (weiblicher) Blick auf einen schwarzen (männlichen) Körper keineswegs selbstverständlich ist. Moses ist hier nicht im Sinne eines Hunds konstruiert. Er ist kein Neutrum. Für Mary ist diese Begegnung heilend. Sie fühlt sich das erste mal seit langer Zeit nicht mehr apathisch. "She did not look at him again, but knew he was standing there, a dark shape, quite motionless, seen out of the corner of her eyes. She went back to the house, for the first time in many months jerked clean out of her apathy". (GS 177) Die Begegnung mit dem vermeintlich anderen bringt Mary Klarheit. Dies gehört zu den Motiven, die sie schließlich die Nähe zu ihrem Angestellten suchen läßt. Dabei war der körperliche Kontakt zu Afrikanern für sie die längste Zeit ihres Lebens undenkbar. Als Moses sie das erste mal anfaßt, ist Mary geradezu erschüttert, zumal er sie ins Bett bringen will. Als Subtext läuft hier sicherlich die Angst vor einer Vergewaltigung mit. "It was like a nightmare where one is powerless against horror: the touch of this black man's hand on her shoulder filled her with nausea; she had never, not once in her whole life, touched the flesh of a native." (GS 186) Doch die Vergewaltigung bleibt aus. Mary fühlt sich väterlich geborgen. "And through her torment she could hear his voice, firm and kind, like a father commanding her." (GS 187)

²⁴⁹Hopper, Myrtle: "Madness and the Store: Representing of Settler Society in Doris Lessing's *The Grass is Singing* and Daphne Rooke's *A Grove of Fever Trees*." *Current Writing*. 8, 1996. S. 71.

Mary ist sich durchaus bewußt, daß sie mit ihrem Verhalten Grenzen durchbricht. So schickt sie Moses mit der Begründung weg, ihr Ehemann würde bald wiederkommen. "You had better go now. It is time for the boss to come." (GS 230) Sie weiß, Dick sollte die beiden nicht so zusammen sehen. Ebenso erschrickt Mary, als sie bemerkt, daß man sie beobachtet hatte. Tony, ein weißer Mann, steht im anderen Zimmer. "When she saw him, she stopped dead, and stared at him with fear. Then her face, from being tormented, became slowly blank and indifferent." (GS 231) Doch sie fängt sich wieder und hat eine zwar naive aber trotzdem plausible Antwort parat. "Does that native always dress and undress you?' he asked. / Mary lifted her head sharply, and her eyes became cunning. 'He has so little to do,' she said, tossing her head. 'He must earn his money.'" (GS 321) Mary versucht ein sexuelles Verhältnis zu vertuschen, das in einer kolonialen Gesellschaft undenkbar ist: Eine weiße Frau mit einem Schwarzen Geliebten.²⁵⁰ Für Anthony Chennells hat sie einen Weg gefunden, der sie aus ihrem Dilemma herausführt. "Mary slowly regresses into childhood in order to absolve herself from confronting the desire which the colony knows as the greatest betrayal of herself which a white woman can recognize. Moses responds to this by taking on himself a range of familial tasks. He dresses and undresses her displacing her mother in that task."²⁵¹ Doch das Ende ist, so Chennells weiter, unausweichlich. "Whatever the relationship is between Mary and Moses because Mary cannot confidently transgress her construction as colonial woman, their relationship can end only with Mary's murder and Moses execution."²⁵² Sie haben Grenzen überschritten, die in einer kolonialen Gesellschaft nicht zu überschreiten sind.

Betrachtet man vor diesem Hintergrund Yvonne Veras Nora, so stellt sich die Frage, welches Schicksal sie wohl schließlich erwarten wird. Der Text gibt darüber keine Auskunft. Liest man *Crossing Boundaries* jedoch mit Doris Lessing, dann scheint ein tragisches, ja gewalttätiges Ende geradezu notwendig. Denn folgt man Anthony Chennells, so verweist Marys Ermordung darauf, daß kolonialem Denken allein mit Gewalt Einhalt geboten

²⁵⁰In Bezug auf die Frage nach Race und Sex gibt es eine interessante Studie von Treasa Galvin. Sie zeigt wie Ehen zwischen Partnern unterschiedlichem Race oder Herkunft im neuen (unabhängigen) Zimbabwe zurechtkamen. Denn nach der Unabhängigkeit ermutigte die Regierung alle Zimbabweer zurückzukehren. Oftmals kamen diese mit ihren Ehepartnern und Kindern, die nicht nur einer anderen Nation, sondern auch einer anderen Race angehörten. Die Machtstrukturen in den Ehen mußten in dieser neuen Umgebung neu verhandelt werden. Vgl. Galvin, Treasa: "Re-Negotiating the Martial Power Structure - The Case of Inter-Racial/Ethnic Marriages in Zimbabwe." *Zambezia*. 24/2, 1997. S. 125-146.

²⁵¹Chennells, Anthony: *Colonial Woman, Colonized Woman: Doris Lessing and Tsitsi Dangarembga*. Unveröffentlichter Vortrag (Humboldt Universität Berlin), Februar 1998. S. 8.

²⁵²Ebd.

werden kann. "[T]he murder suggests that only through violence will the colonial mind-set be smashed and the settler mind be made receptive to other readings of Africa than a savage space peopled by savages which require white control."²⁵³ Veras Erzählerin berichtet nicht über das weitere Schicksal der Figuren. Ob und wie sie das Ende der Kolonialzeit erleben, bleibt offen. Doch die intertextuellen Bezüge zwischen *The Grass is Singing* und *Crossing Boundaries* legen nahe, daß hier im Grunde die gleiche Geschichte erzählt werden soll: Der Untergang einer Siedlergesellschaft, weitab von kriegerischer Auseinandersetzung. Lessing dekonstruiert das Bild südrhodesischer KolonialistInnen indem sie, so Phillip Dine (1989), die sexuelle Beziehung zwischen Kolonialistin und Kolonisiertem in den Vordergrund rückt und dabei mit einem Mythos aufräumt.

The specific "world-picture" which Lessing sets out to unsettle [...] is the myth-bound vision of reality of the Southern Rhodesian colonialist; the colony's taboo on interracial sexuality is the weak point in the psychic and ideological edifice of colonialism which she subjects to systematic attack.²⁵⁴

Vera ihrerseits greift dieses Thema auf und überträgt die Frage der Grenzüberschreitung über den Körper hinaus auch auf andere Bereiche. Dabei wird deutlich, daß die unterschiedlichen Grenzüberschreitungen in direkter Verbindung zueinander stehen.

Lessings Mary und Veras Nora ähneln sich in vielerlei Hinsicht. Wie Mary ist auch Nora eine Einzelgängerin, die weder Freunde hat, noch engen Kontakt zu den Menschen in ihrer Umgebung eingehen kann. Sie bezieht sich nur auf sich und lebt in einer eigenen Welt, die sich mit der Welt ihrer Angestellten und sicherlich der Mehrheit der Bevölkerung kaum überschneidet. Bemerkenswert ist allerdings, daß sie keine anderen Siedler kennt. Noras Einsamkeit erklärt sich vor allem durch die mütterlichen Erziehungsmethoden, die sie schon als Kind von der Außenwelt abschirmten. Daher ist es bemerkenswert, daß ausgerechnet sie die politische Situation klar erkennt. Von ihrer Mutter ganz im englischen Sinn erzogen, diente sie dieser in erster Linie als Heimat und Projektionsfläche unerfüllter Wünsche.

Mrs. Jones made a little England out of Nora, led by her own sense of self-preservation. Through her daughter, she explored the frustrated desires of her

²⁵³Ebd.

²⁵⁴Dine, Phillip: "The formal Implications of Anti-Colonialist Commitment: Comparison of Doris Lessing's *The Grass is Singing* and Ketab Yacine's *Nedjma*." In: Andrew Morrison Emanuel Ngara (Hrsg.): *Literature, Language and the Nation*. Harare 1989. S. 31.

exiled ambitions. She made sure her daughter learnt ballet, listened to classical music, and read poetry. Nora's first poem, which was about the Queen, was praised by her mother. When she could play the piano, Nora was considered by her mother to be an accomplished lady. (WYC 11)

Nora als Zufluchtsstätte vor (afrikanischer und kolonialer) Realität und als Ort von Verwirklichung mütterlicher Träume. Ein Leben außerhalb dieser Grenzen findet für Nora nicht statt. Sie ist weder mit den indigenen Sprachen des Landes vertraut, noch kann sie sich die afrikanischen Namen ihrer Angestellten merken.²⁵⁵ Ihre Welt ist die Welt der Malerei. "Nora's greatest love was to paint, and she could gaze at a beautiful painting for hours, discovering worlds within it that existed only outside her lived experience." (WYC 11) Von der Leinwand her, insbesondere von den Bildern Turners²⁵⁶, gewinnt sie Sicherheit über ihre Welt und ihr Dasein: "Nora extracted from the canvas her safety net, an ordering of her world, and flickers of her being." (WYC 12) Kaum jemand hat Zugang zu dieser Wirklichkeit, die ihr wichtigster Halt ist. Dennoch erfaßt in der Konsequenz nicht Charles, sondern Nora die bevorstehenden politischen und gesellschaftlichen Veränderungen in Rhodesien. Dies ist erstaunlich, da er, anders als seine Frau, aus beruflichen Gründen viel Außenkontakt hat. Doch er wehrt alles ab, was ihn als Siedler in Frage stellen würde. Nora hingegen ist sich ihrer Position als Weiße in Afrika keineswegs (mehr) sicher und zeigt damit, daß sie das Unrecht von Kolonialismus zu erfassen beginnt.

Noras Weitsicht erklärt sich vor allem anhand der Funktion, die sie für ihre Mutter erfüllen mußte. Verortet in ein fremdes, der Mutter zutiefst unheimliches Territorium machte sie aus Nora ihre Heimat. Nora verkörpert also wie keine andere Figur das Land. Und zwar verkörpert sie nicht England oder das Zimbabwe der Afrikaner, dazu ist sie von beiden Nationen in jeder Hinsicht zu weit entfernt. Vielmehr steht sie für die Kolonie Rhodesien und realisiert daher als erste, wenn diese bedroht wird. Wie Nora war auch Rhodesien außerhalb der klaren Regeln des Imperialismus schon immer bedroht. Noras Haus, mit den ihr bekannten Grenzen, ist für sie der einzig

²⁵⁵Zur Sprachsituation in Zimbabwe vgl. u. a. Mutasa, D.E.: "The Language Situation in Zimbabwe with Special Reference to the Sociological, Orthographical and Linguistic Problems of Minority Language Groups." *South African Journal of Linguistics*. 13/2, 1995. S. 87-92.

²⁵⁶Hier handelt es sich sicherlich um den englischen Maler Joseph Mallord William Turner (1775-1851), der vor allem weite und tiefe Landschaften, unterschiedliche Situationen des Wetters und später visionäre Darstellungen ohne feste Gegenstände malte. Ein Maler der aufgrund seiner Naturdarstellungen für Nora höchst interessant ist. Der Name Turner verweist darüber hinaus auch auf Doris Lessings *The Grass is Singing*, denn hier heißt das Siedlerehepaar Turner.

sichere Ort. Hier funktioniert ihre Sicht auf Welt, denn einen anderen Blickwinkel als den einer Kolonialistin kann sie nicht einnehmen. Dies wird insbesondere anhand des Verhältnisses zu ihren Angestellten deutlich. Sie begreift diese Leute lediglich in Bezug auf sich selbst und nimmt nicht an, sie hätten eine eigene Existenz. Gleichwohl ängstigt Nora allein der Gedanke an die anderen Farmbewohner. Jede Begegnung, vor allem wenn sie außerhalb ihres Territoriums (ihres Hauses) stattfindet, wird zu einem Alptraum. Und gerade diese in ihrer Unsicherheit begründeten Furcht macht sie weitsichtig.

Nora thought with terror of her life here, and was filled with ruthless distrust for the natives who roamed the farm. Why had James come to see her last evening? He would come back about it, she was sure of that. / There was much talk out there on the periphery of the land. The fires were observed to be burning in the huts till late into the night. What were they saying about the owners of the land? She knew they wanted the land back. (WYC 12)

Wie Nora zu diesen Informationen kommt, bleibt im Dunkeln. Einzige Erklärung liefert ihr fundamentales, zuweilen fast an Verfolgungswahn grenzendes Mißtrauen. In jedem Fall aber liegt sie mit ihren Annahmen richtig. In gewisser Hinsicht gilt also das, was Chennells über Doris Lessings Mary sagt, auch für Nora. "Lessing with characteristic intelligence asks that colonial women's dreams take into account the great wrong that has been done to Africa and the fact that Africa is capable of once again taking control of its destiny."²⁵⁷

Noras Einstellung den Afrikanern gegenüber stattet sie mit politischem Instinkt aus, der ihr Leben retten könnte. Charles hingegen, der mit seinem Verhältnis zum Land den Prototyp eines Siedlers abgibt, ist diese Einsicht versagt. Er verachtet seine Angestellten, und da er wie seine Frau keinen anderen Blick einnehmen kann als den eines Kolonialisten, ist er nicht in der Lage, die Afrikaner ernst zu nehmen. Nora hingegen mißtraut ihnen, eine Geisteshaltung, die voraussetzt, daß man seinem Gegenüber durchaus eigenständiges Handeln zutraut. Nora "thought of the squatters, whom she distrustet". (WYC 18) Doch Noras Verhalten bei einer Begegnung auf dem Land der Squatters ist mehr als nur Mißtrauen. Sie interpretiert jegliches Verhalten der Arbeiterinnen als gegen sich gerichtet. Nora fühlt sich verfolgt. Und genau dies läßt sie die Situation richtig einschätzen.

²⁵⁷Chennells, Anthony: *Colonial Woman, Colonized Woman: Doris Lessing and Tsitsi Dangarembga*. Unveröffentlichter Vortrag (Humboldt Universität Berlin), Februar 1998. S. 5.

She was sure James' wife disliked her from the way she had behaved that time when she had gone to look for James [...]. [...] She had stood at the edge of the clearing, and both women had ignored her, as though she was not even present. Why did they not stand up and abandon their task when they heard her dog bark? [...] Nora did not like the manner in which the woman said Madam, so much distaste wrapped around it. (WYC 18)

An absoluten, sogar auf ihren Hund übertragenen Gehorsam gewöhnt verunsichern Nora die beiden Frauen. Niemand kommt auf sie zu und nimmt ihre Anweisungen entgegen. Im Gegenteil. MaMoyo entzieht sich Noras Machtradius und geht ins Haus. Auf diese Weise ist Nora gezwungen, ihr zu folgen. Mit diesem als trotzig bezeichneten Schritt erhält die Begegnung eine neue Qualität. "Nora had followed, defiantly." (WYC 19) Sie vollzieht eine ihren Erwartungen entgegengesetzte Bewegung. Um sich Gehör zu verschaffen, muß Nora auf ihre Angestellte zugehen, nicht umgekehrt. In diesem Kontext wirkt ihr Befehlston fast grotesk. "She had asked, aggressively", und "[s]he commanded." (WYC 19) Doch ihre Anweisungen verhallen im Nichts. Kaum ausgesprochen werden sie hinfällig, da James, den Nora zunächst vergeblich suchte, ins Haus tritt. Erst aufgrund seines Erscheinens wird die aufgeladene Situation entzerrt und beendet. "James had walked into the tension-filled room, then he walked away almost immediately with Madam, with the dog leading the way home." (WYC 19) Durch James' Auftritt fügt sich hier das Bild der Kolonialistin mit Hund und Untergebenem wieder in ein Ganzes.

Noras Hilflosigkeit, ihre Angst und vor allem ihr Mißtrauen begründen sich im Text mit ihrer von den Afrikanern abgeschirmten Erziehung. Allein schon indigene afrikanische Sprachen erwecken Noras Argwohn. Die Erzählerin verweist noch auf einen weiteren Aspekt. Eine der wichtigsten Funktionen des Mißtrauens sieht sie in der positiven Abgrenzung gegenüber anderen. "Nora did not know what the Africans talked about around their fires. Her mother had kept the Africans away from her, protected her from their superstitions and their unrefined language. Nora's distrust of the Africans was also a superstition that helped her maintain her sense of difference, and of privilege." (WYC 14). Doch diese von der Erzählerin als Aberglaube eingestufte Abgrenzung funktioniert nicht. Nora fühlt sich MaMoyo unterlegen und spricht ihr fast übermenschliche Fähigkeiten zu. "[S]he felt there were no secrets that she could keep from this woman, who looked at her without any fear." (WYC 19) Auf diese Weise werden die afrikanischen Farmbewohner für Nora selbst in Abwesenheit zu einer Gefahr.

Even as she stood looking at her cornfields, she felt the presence of that other life on the edge of the plantation and saw dark smoke rise into the air from the huts, which were hidden from view. Afraid to allow her thoughts to dwell in the life intimated by the smoke, she stepped back uneasily into the house, and slid the door shut firmly behind her. (WYC 11)

Nora schreibt ihren Angestellten weitreichenden Einfluß zu. Dabei handelt es sich um Macht, die außerhalb von Noras Kontrolle liegt und nicht zu verorten ist. Schon der aufsteigende Rauch aus den Häusern bedroht Noras Existenz.

Nora definiert sich zwar in Abgrenzung zu den Afrikanern, doch diese Abgrenzung bewirkt kein positives Selbstbild. Denn ihre Angst vor den im Gegensatz zu ihr rechtlosen Menschen verunsichert sie zutiefst. Die bloße Existenz eines anderen Lebens stellt Noras Dasein auf der Farm in Frage. Anders als Charles erfaßt sie das Unrecht, das ihr alltäglich vor Augen ist. Für Nora ist der einzig sichere Ort ihr Haus. Im Freien kann sie noch nicht einmal mehr denken. Befindet sich Nora gar auf dem Territorium ihrer Angestellten, muß sie sich immer wieder ihrer Position rückversichern. Doch eine klare Linie findet Nora nicht. Am deutlichsten wird dies, als sie MaMoyo in deren Haus folgt.

Nora stood in the dark hut, hating it [...]. [...] She hated it and felt that she had trespassed. But this was her land, and these people were merely squatters, and she could send them away whenever it suited her. With this justification Nora stood her ground in the grass-thatched hut[.] (WYC 19)

Sie schwankt zwischen Herrschaftsgebaren und Ängstlichkeit. Auf der einen Seite beanstandet sie MaMoyos Verhalten, auf der anderen Seite zweifelt Nora an ihrem eigenen Vorgehen. Als sie ins Haus tritt, glaubt sie eine Grenze zu überschreiten. Welche Art der Grenze sie passiert zu haben fühlt, wird nicht explizit benannt, doch sie muß zwischen dem Außen und dem Innen des Hauses liegen. Auffällig ist außerdem, daß Nora zwar eine Grenze wahrnehmen kann, aber nicht adäquat handelt. Anstatt das Haus wieder zu verlassen, richtet sie das Wort an MaMoyo. Nora findet keinen Weg, mit ihren Angestellten umzugehen. Dabei sollte sie, als eine in Rhodesien aufgewachsene Siedlerin, im Umgang mit Personal sehr geübt sein. Doch ähnlich wie sie sich schon nicht in den Nächten zu bewegen weiß, weiß sie auch nun nicht, was sie tun soll. Sie weiß lediglich, daß sie eine Grenze überschritten hat. Und dies lähmt sie. Außerhalb ihres Hauses kann sie sich nicht bewegen.

Die Sicherheit ihrer eigenen vier Wände kann dennoch jeder Zeit in Frage gestellt oder gar zerstört werden. Als James zu ihr kommt und um ein Stück Land bittet, versucht Nora die Form zu wahren. Dazu klammert sie sich an ein Zitat zum Umgang mit sogenannten Squatters. "She must decide promptly what must be done, and he should not sense her hesitation, he must not read her anxiety which she felt overwhelm her. The settler had to maintain some superficial friendship with the squatters, to ensure their own safety." (WYC 20) Nora weiß auch hier nicht, wie sie reagieren soll. Dabei macht es James den weißen Bewohnern des Landes im allgemeinen eher einfach. "[T]he other farmers called him a 'good black'." (WC13) Doch der politische Umbruch hat entscheidenden Einfluß auf Noras und James' Umgang miteinander. Schon in der Eingangsszene des Textes wird dies zum zentralen Thema. Beide wissen um die sich anbahnenden Veränderungen und sind im gleichen Maße verunsichert und hilflos. Dieser Eindruck entsteht aufgrund des Stilmittels der erlebten Rede, so das nicht mehr eindeutig zwischen Kolonialistin und Kolonisiertem zu differenzieren ist. Es entwickelt sich hier ein Diskurs um die sich neu ordnende Rollenverteilung im Übergang von kolonialer und postkolonialer Zeit.

James spoke as if opening a wound, cautiously and painfully. The moment had gathered, and if he let it pass, it could not be recovered easily. But there was again the prolonged compelling silence in which they were both suspended and lost. They were in an uncomfortable rhythm of their annoyance, and of their distressing circumstances. They were separated by an irresolvable territorial struggle which was articulated in the gaps and silences netted in half-formed gestures, in half-focused glances. They each heard the future thunder messages in the air around them, and the sky opened like a calabash, pouring cleansing water through the lattices of their fear. A whip cracked above, wrapping painfully around their exiled souls. What had he spoken? What? (WYC 1)

Die Figuren befinden sich in einer Position in der sie beide leiden. Dies ist besonders erstaunlich, denn im damaligen Rhodesien war Nora als Kolonialistin mit enormer Macht ausgestattet.²⁵⁸ Doch für sie scheint dies

²⁵⁸Oft wird übersehen, daß weiße Frauen, selbst wenn sie ihren Ehemännern untergeordnet waren, in einer kolonialen Gesellschaft über Macht und Verfügungsgewalt verfügten und ebenso wie ihre Männer Teil des Herrschaftssystems waren. Die Verschwesterungsbemühungen von weißen Frauen mit Schwarzen Frauen sind daher im höchsten Maße problematisch. Zumeist übersehen weiße Frauen, daß sie eine andere (mächtigere) Position in einer Gesellschaft einnehmen können als Schwarze Frauen. Frauen sind nicht per se Opfer, sondern agieren auch aufgrund ihrer Zuordnung von Race. Zu diesem Thema vgl. u. a. *beiträge zur feministischen theorie und praxis: Geteilter Feminismus. Rassismus Antisemitismus Fremdenhaß*. 27, 1990; Hügel, Ika, et al. (Hrsg.): *Entfernte Verbindungen. Rassismus Antisemitismus Klassenunterdrückung*. Berlin 1993 und Morrison, Toni: *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge 1992.

nicht oder nicht mehr zu gelten. Vielmehr macht es den Eindruck, als ob die Situation - in ihrer Konstellation als Begegnung zwischen Kolonialistin und Kolonisiertem - selbst Gewalt darstellt, denn weder Nora noch James sind Agenten dieser Gewalt. Nora ist keine mächtige und gewalttätige Kolonialistin und James kein mächtiger oder gewalttätiger Vertreter von Dekolonisation. Beide bewegen sich eher passiv in einem ambivalenten und letztlich gefährlichen Raum.

Dieser Raum erweist sich als ein sehr vielschichtiger Ort. Er läßt Nora und James schweigend, in einem aussichtslosen Kampf um den Raum selbst, Botschaften der Zukunft vernehmen. Dabei bietet er gleichzeitig die Möglichkeit, ihre Angst zu heilen, tut ihren Seelen aber auch Gewalt an. Aufgrund seiner Vielfalt scheint das Konzept dieses Ortes mehrmals gebrochen. Besonders auffällig ist, daß sowohl Heilung als auch Strafe von oben kommen, also einer übergeordneten Größe entspringen und nicht direkt von Nora oder James ausgehen. Wie in Doris Lessings *The Grass is Singing* ist die Begegnung zwischen Schwarzem und Weißer verwirrend, wirkt aber anders als bei Lessing für die weiße Frau nicht heilend. Die Figuren stehen in Bezug auf Heilung und Strafe in keiner direkten Verbindung. Als James zu sprechen beginnt, öffnet er eine Wunde. Wessen Wunde er öffnet, bleibt unklar. Unklar ist letztlich auch, ob seine Worte überhaupt die Adressatin erreichen. Eine der verlässlichen Größen dieser Szene ist hingegen die Angst der Figuren. Durch den wiederholten Verweis erscheint die Angst als das vorherrschende und alles bestimmende Gefühl. "The man spoke softly to the woman, whom he feared, and who was responsible for his fear." (WYC 1) Dabei sind die beiden sehr vertraut miteinander. Verständigung findet zum Teil lediglich in Gesten statt. Aus diesem Grund steht neben der Angst auch das Schweigen in ihrer Kommunikation stets im Mittelpunkt. Dabei entgleitet den Figuren im anhaltenden Schweigen die Orientierung. Sie hängen verloren im Raum. Als James vergeblich versucht, mit Nora ein Gespräch anzuknüpfen, zeigt sich, wie Angst und Schweigen in unmittelbarer Abhängigkeit voneinander funktionieren. "She did not encourage him to speak, and so the silence once again engulfed them, and they were uncomfortable through its message. Within that lingering space the woman was on guard. They were on guard against themselves whom they feared." (WYC 2) Auch hier löst sich die Differenzierung zwischen Kolonialistin und Kolonisiertem auf. Die Machtunterschiede der beiden verwischen sich in ihrer Angst. Nora findet Schutz in einer vertrauten Tätigkeit. Sie spielt Klavier in der Gewißheit, James damit auszuschließen. Mehr noch, entscheidender

Moment ihres Sicherheitsempfindens ist ihre feste Überzeugung, er könne sie auf diesem Gebiet nicht beurteilen. "The situation called for something classical that would contain her and exclude him, the native. She laboured at it, but it was difficult to accomplish. But she maintained her composure, assured that he could never judge her in these matters." (WYC 3) Nora sucht Zuflucht in einer Kultur, die sie als ihre eigene versteht.

Während der gesamten Szene herrscht, bis auf die von Nora überhörte und von James nicht vollendete Frage, Schweigen. Verständigung funktioniert in erster Linie nonverbal. "[S]he sat with her straightened back challenging him, willing him to depart from the room." (WYC 3) James seinerseits weiß Noras Körperhaltung zu interpretieren. "[H]e was suffocated by the knowledge that she wanted him to move out of her company." (WYC 3) Die Kommunikation ist zumindest in dieser Hinsicht erfolgreich. Er verläßt schließlich den Raum. Nora konnte sich durchsetzen. James ist es nicht gelungen, sein Anliegen vorzutragen. Für dieses Scheitern bietet der Text mehrere Begründungen, und auch hier ergeben sich auffällige Parallelen zwischen den beiden. Neben dem sie umgebenden Schweigen und der ständig präsenten Angst hat Licht und Dunkelheit immer wieder entscheidenden Einfluß auf ihr Verhalten. Während Nora die Dunkelheit schlicht fürchtet, wirkt sie auf James beinahe lähmend. Ähnlich ihr Umgang mit Licht. Keinem von beiden gelingt es, Licht richtig einzusetzen. Als Nora ihre Angst mit Helligkeit verscheucht, füllt sich ihr Haus mit Insekten. Auch James scheitert bei dem Versuch, mit Hilfe der Beleuchtung seine Sprachlosigkeit abzuschütteln. Das eher reflexhaft eingeschaltete Licht läßt ihn endgültig verstummen. Dabei waren Nora und James im Wechselspiel von Licht und Dunkelheit zu ebenbürtigen Personen geworden.

For a brief moment, after he had closed the curtains, they were enveloped in the darkness together. The light left them both, equally. / "Should I have made my proposal then?" James thought, after he had pulled the curtains. He was afraid that she would find it easy, in the unaccusing darkness, to deal with her conscience. Their situation on this land bothered her too. However, the darkness put an oppressing hand around his mouth, and he reached for the light switch. The flood of light dissolved his courage and stole his well-prepared phrases. (WYC 2)

Da die Erzählerin eindeutig aus James Perspektive spricht, offenbart sich hier, wie gut er über Noras Innenleben informiert ist. An keiner Stelle der Erzählung wird jedoch explizit benannt, welche Position Nora gegenüber ihren Angestellten einnimmt. Es scheint fast, als ob sie lieber alleine auf der

Farm leben würde. "Nora and her husband did not agree about keeping squatters on the land". (WYC 9) Die Vertrautheit zwischen Nora und James ist angesichts ihrer unterschiedlichen Herkunft und der darauf aufbauenden Art der Beziehung zwar verblüffend, doch im Kontext der Erzählung logisch.

Die beiden kennen sich. Als James erneut zu ihr kommt, weiß Nora, daß dies sein zweiter Versuch ist, ein Stück Land zu erbitten. "I had to hear him out, Charles. I told you he was here yesterday." (WYC 21) Doch Nora irrt, wenn sie glaubt, James könne ihr Musizieren nicht beurteilen. "Her music sounded unnatural to him, and he did not like the way she studied it strenuously from her book." (WYC 3) Zielgenau beobachtet er ihre Schwierigkeiten beim Spielen des Stücks. Er kann seine Vorgesetzte einschätzen und hat eine klare Meinung über sie bzw. ihren Ehemann. Von dieser Position aus handelt er. Der Inhalt und die Grenzen seiner Rolle sind ihm deutlich. "James had respect for Nora and Charles, the kind of respect that they demanded. It was always automatic to respect a white person. The couple represented for him the microcosm of the white man's struggle to feel at home on foreign soil." (WYC 13) Von diesem distanzierten Standpunkt aus interpretiert James das Verhalten der beiden. Dabei erweist er sich als ein sehr genauer Beobachter. Deutlich wird hier, daß James die Siedler als Fremde versteht, deren vergebliche Versuche, sich eine Heimat in Afrika zu schaffen eher lächerlich anmuten. Auf ihn wirkt Nora sogar in einem Schaukelstuhl deplaziert, denn entgegen der Eigenschaft dieser Sitzgelegenheit sehnt sie sich nach Gleichgewicht.

He saw Madam labour to absorb the landscape as she sat on her rocking chair, seeking equilibrium. Sometimes she got her paint, her brushes and her easel to assist her. She stared intensely at the sky and the trees to absorb them, her gaze enkindling a partnership with nature, imploring. Except when she walked with her dog, she withdrew from the land, as though to compensate for some trespass she had already inflicted on it. (WYC 13)

So wie Nora die Situation der sog. Squatters erfaßt, erfaßt auch James die Lage der beiden Siedler. Insbesondere für Nora ist er sensibel. Doch Noras Anwesenheit auf dem Land und darüber hinaus ihr Gebaren empfindet er als höchst befremdlich. James versteht Nora als Fremde, denn für ihn ist die Abstammung identitätsstiftend. Obwohl Nora und Charles im damaligen Rhodesien geboren wurden, sind sie für ihn Eindringlinge, die das Land widerrechtlich betreten haben. Aus Noras Erscheinungsbild während ihrer Ausgänge mit dem Hund schließt er, sie sei sich dieser immer präsenten Überschreitung durchaus bewußt. Nora passt nicht zur Landschaft. Diesen

Moment von Entfremdung deutet er als Kompensation für die dem Land zugefügte Mißachtung seiner Grenzen.

Noras Spaziergänge sind eine der wenigen Tätigkeiten, von denen der Leser erfährt. Vor ihrer Hochzeit hat sie für ihren Vater gearbeitet. Ob sie nach der Eheschließung einen Beruf ausgeübt hat, ist zwar unklar, doch eher unwahrscheinlich. Nora lebt in einer Welt, die sie sich in erster Linie aus Lesen, Musizieren und Malen zusammensetzt. Für James spiegelt vor allem die Malerei ihr Bemühen wieder, eine Verbindung mit dem Land herzustellen. Auf diese Weise greift *Crossing Boundaries* ein Thema auf, von dem, wie J.M. Coetzee zeigt, Teile der weißen südafrikanischen Kunst und Literatur lange Zeit bestimmt waren.

[The] landscape remains alien, impenetrable, until a language is found in which to win it, speak it, represent it. It is no oversimplification to say that landscape art and landscape writing in South Africa from the beginning of the nineteenth century to the middle of the twentieth revolve around the question of finding a language to fit for Africa, a language that will be authentically African.²⁵⁹

In diesem Sinne unternimmt Nora also den Versuch sich zu verorten. Ein Versuch, der, wie James richtig erkannt hat, eher vergeblich ist. "In her paintings of Africa, Nora captured the flowers and trees and birds, but she was not able to paint the black faces. So she cast them in roles that she selected for them, and there was no need to see their faces." (WYC 20) Auf der Leinwand und damit im Rückschuß auch in ihrem Kopf existiert ein Bild von Afrika, auf dem seine Bewohner lediglich in den von Nora zugewiesenen Rollen vorkommen. Eine Zuweisung, die die Menschen gesichtslos macht, ihnen damit jegliche Individualität und letztlich Humanität abspricht.

Im Grunde ist jedoch vor allem Noras Unvermögen die Gesichter zu malen ein Zeichen dafür, daß sie keine Sprache gefunden hat, in der sie ihre Umgebung hätte beschreiben können.²⁶⁰ Unterstrichen wird dies, da Nora ihre

²⁵⁹Coetzee, J.M.: *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*. New Haven 1988. S. 7.

²⁶⁰An dieser Stelle ergibt sich eine interessante Parallele zu Margaret Atwoods Erzählung *Death by Landscape*. Hier malt eine Frau Landschaften, auf denen immer eine in ihrer Jugend verstorbene Freundin auftaucht, beziehungsweise stets verborgen bleibt. Diese Freundin war von einem Berg gestürzt, den beide hochkletterten. Lois kann ihre abgestürzte Freundin nicht zeichnen, obwohl sie überall auf den Bildern zu sehen ist. Ähnlich wie Nora findet sie keine Form der Darstellung. Damit sind die Bilder ein steter Hinweis auf den inneren Konflikt. "She looks at the paintings, she looks into them. Every one of them is a picture of Lucy. You can't see her exactly, but she's there, behind the pink stone island or the one behind that. In the picture of the cliff she is hidden by the clutch of fallen rocks towards the bottom, in the one of the river shore she is crouching beneath the overturned canoe." Atwood, Margaret: *Wilderness Tips*. New York 1991.

Bilder nie aufhängt. "[She] never hung her pictures on the wall." (WYC 20) Da sie ihre Sicht auf Afrika nicht öffentlich macht, scheint sie sich ihrer Darstellungsweise keineswegs sicher. Auch hier wiederum wird Noras zwar nicht artikulierte, aber trotzdem unterschwellig selbstkritische Haltung angedeutet. Gleichwohl gelingt es ihr nicht, die eigene Position grundlegend zu hinterfragen, von ihrem Verhaltensmuster abzuweichen oder gar aus ihrer Rolle herauszutreten. Während also Nora aufgrund ihrer Selbstzweifel immer schon ein (sich selbst) überschreitendes Moment immanent ist und sie auch vor den Grenzen anderer nicht halt macht, hat sie lediglich die Fähigkeit, sich auf einem genau abgesteckten Feld zu bewegen. Und wenn jeder, der sich der Farm nähert, vor dem Überschreiten von Grenzen gewarnt wird, bleibt letztlich unklar, auf welchen Ort sich die Hinweise beziehen und vor welcher Gefahr sie warnen. "Along the borders of the land were signs hung on posts that warned against trespassing." (WYC 9) Die Farm ist ein Ort, an dem Grenzüberschreitungen nicht ungestraft stattfinden können. Nora scheitert schließlich an sich selbst, da sie sich ihrer Position als Kolonialistin nie wirklich sicher ist, aber nicht das Vermögen hat, eine andere, klar abgegrenzte Rolle anzunehmen.

Anders als Nora gelingt es James, die Begrenzung seiner Rolle zu überwinden. Seine klare Position als Squatter verläßt er, als er zum zweiten Mal das Gespräch mit seiner Vorgesetzten über ein zusätzliches Stück Land sucht. Schon der Eintritt ins Haus, eigentlich eine alltägliche Bewegung, bekommt nun eine andere Dimension. "When James went into Madam's house, he too felt he had trespassed, and that made him angry." (WYC 13) Sowohl James als auch Nora sind sich der Brisanz des Dialogs bewußt. Nora hatte mit seiner Frage sogar gerechnet. James wartet auf einen günstigen Augenblick, um das Gespräch zu beginnen. Als er diesen Moment abgepaßt hat, läßt er sich durch nichts von seinem Vorhaben abbringen.

It was an uncomfortable moment when their eyes met, and they each knew that this time, whatever the cost, a decision would be made. [...] As his words fell on her ears, she already knew their message, expected it. [...] She suggested many impossible actions, only to challenge him, so that he felt foolish. But he felt defiant still, and did not look at the ground when he spoke to her, which she read as a sign. (WYC 19)

(Erstausgabe: 1989). S. 118. Da Yvonne Vera lange Zeit in Kanada gelebt hat, ist es wahrscheinlich, daß sie Margaret Atwoods Texte kennt.

Entscheidend für den Verlauf des Dialogs ist die Kommunikation auf der nonverbalen Ebene. James bricht aus seinem Verhaltensmuster aus und kontrolliert damit im gleichen Schritt das Gespräch. Noras Versuche, die alte Ordnung wieder herzustellen, scheitern. Schließlich läßt sie sich auf seine Forderungen und damit zugleich auf seine Interpretation der Geschichte ein. Diese Szene wird so zur Zuspitzung kolonialen Machtverlusts. "The bush war, which they were both aware of, made James's request sound like a challenge, a discarding of the restriction observed between those who serve and those whom they serve. She feared an unravelling of history which she could no longer dominate. His request, as she read between his eyes, was like a claim." (WYC 20) Auslösendes Moment ist hier der im Bewußtsein der beiden stets präsente Krieg gegen die Kolonialmacht. Es stellt sich also die Frage, ob die Kommunikation ähnlich verlaufen wäre, wenn Nora die Existenz des Krieges überhaupt negieren würde. Charles, der durch die politischen Ereignisse in seiner Identität als Siedler kaum verunsichert ist, weist James zurecht und schickt ihn ohne eine Antwort weg. "James, don't bother Madam. I shall talk to you later. Go on." (WYC 20) Im Text besteht daher ein Zusammenhang zwischen der Infragestellung eigener Identität und der Abgrenzung zu anderen. Im Gegensatz zu Charles hat Nora im Angesicht des Krieges die Position verloren, von der aus sie James sicher gegenüber treten kann. "She hated him for making her uncomfortable." (WYC 20) Sie begegnet ihrem Angestellten nun auf einer persönlichen Ebene und beginnt damit James, über dessen Funktion als Arbeitskraft hinaus, als Person wahrzunehmen.

In Noras Welt hat James in seiner Zuweisung als Squatter einen festen Platz. Und wie anhand der Szene im Haus von MaMoyo deutlich wird, ist er durchaus bereit, die ihm erteilte Aufgabe zur Zufriedenheit seiner Arbeitgeberin zu erfüllen. Doch zwischen den Accessoires von Noras Welt ist er weniger als eine weitere Dekoration. Es macht fast den Eindruck, als ob Deckchen, Kissen, Queen und Klavier ihn in einen ergebenen Gehorsam zwingen. Damit steht er in der Hierarchie dieses Ortes an unterster Stelle.

He was forced to be obedient by the delicate doilies on the tables, the lace-covered cushions, the Queen smiling behind the door, and the piano jutting from a corner of the room. He felt his incompleteness in Madam's composure, in her swift commands. But he understood that he was incomplete because this was how she chose to deal with him. Nora dealt with James as an abstraction. (WYC 13)

Wie schon mehrfach deutlich geworden ist, durchschaut James seine Lage. Auch hier analysiert er Noras Verhalten und zieht Rückschlüsse auf seine eigene Position. Doch trotz dieser im gesamten Text einzigartigen Fähigkeit gelingt es ihm nicht, sich im Haus seiner Vorgesetzten aus einer eigenen Perspektive wahrzunehmen. James' Selbstwahrnehmung erfolgt hier durch Noras Blickwinkel. Aufgrund ihrer flüchtigen Befehle fühlt er sich an diesem Ort unvollständig. Er hat zwar durchschaut, daß sein Gefühl aus Noras Verhalten resultiert, doch die angebliche Unvollständigkeit an sich stellt er nicht in Frage. Dabei gelingt ihm, als Nora einen neuen Namen für ihn findet, durchaus der Widerstand und das Festhalten an der eigenen Identität. "She had named him James." (WYC 13) Diese Neubenennung funktioniert zunächst beinahe lückenlos. Selbst seine Familienmitglieder rufen ihn James, obwohl er seine Frau darum gebeten hatte weiterhin seinen alten Namen tragen zu dürfen. "James struggled with the burden of his newly acquired identity, and beseeched MaMoyo to help him, by addressing him always with his own name. But repetition and proximity exerted greater strength than ambition." (WYC 14) Nebenbei erfährt der Leser, daß James nicht als einziger einen neuen Namen erhalten hat. "MaMoyo, whom they also called Mavis [...]" (WYC 22) Während die Erzählerin MaMoyo ihren Namen bewahrt, ist James' ursprünglicher Name aus dem Text getilgt.

James' neue Identität existiert jedoch nur scheinbar vollständig, denn letztlich scheitert Noras zielgerichtete Zuweisung. Nur für sie hat er einen neuen Namen erhalten, der den Zugang zu ihrer Welt überhaupt erst möglich machte. Im Grunde jedoch wird er, so die Erzählerin, durch die Taufe namenlos, denn er selber hat den Namen James nie angenommen. "Namelessness was what she gained for him by her alienating manner of identification. She had prepared him to be called, and reminded him of a relationship in which he was subserviant. [...] Thus he gained his new identity, and his entrance into her world." (WYC 14) Für Nora erhält James auf diese Weise sicherlich Zugang zu ihrer Welt, doch James verweigert beharrlich den Eintritt. "He held his old name between his lips whenever he encountered his new name, and in this way he expressed a power and authority over his identity." (WYC 13) Eine Identität, die im Text jedoch niemand mehr wahrnimmt. Da auch der Leser James' eigentlichen Namen nie erfährt, entzieht sich diese Figur jeglichem Zugriff. "His new condition had been accepted, like all the other conditions that had intruded on their lives. But James was never James to himself. This secret calmed him as he worked on the land on which he was registered as a squatter. He would not complete

the metamorphosis that Nora had initiated." (WYC 14) Er verfügt als eine der wenigen Figuren über eine selbstbestimmte Identität, obwohl ihm in manchen Situationen diese Identität entgleitet. Bis auf James akzeptieren alle anderen Squatters jede Neuordnung ihrer Lebensumstände. James ist damit als einziger in der Lage, sich vor Übergriffen und einer damit einhergehenden Entfremdung zu schützen. Er wahrt seine Grenzen.

Crossing Boundaries macht deutlich, wie das gesellschaftliche Gefüge einer Kolonie ins Wanken gerät, sobald das Ende der Kolonialzeit in Aussicht gestellt ist. Der 2. Chimurenga, obwohl im Text an keiner Stelle als solcher benannt und obwohl die Farm nicht direkt ins Kriegsgeschehen involviert ist, hat entscheidenden Einfluß auf das Beziehungsgeflecht der unterschiedlichen Farmbewohner. Allein das Wissen um den Bürgerkrieg setzt eine Neuordnung bestehender Machtverhältnisse in Gang. Diese Neuordnung bedeutet, daß sich die Menschen neu positionieren und dazu neue Grenzlinien ziehen müssen. Sowohl die Grenzen der Personen als auch die des Landes stehen dabei zur Disposition. Anhand dieses Prozesses wird die enge Verbindung zwischen Körper und Land deutlich. Wie keine andere steht Nora für die Kolonie Rhodesien. Charles verteidigt ihren Körper gegen den Zugriff seiner Angestellten, wie er auch sein Land verteidigt. Das Überschreiten von Noras Körpergrenzen, und sei es nur durch Blicke, wird für Charles zur territorialen Gefahr. Ebenso wie er den Körper seiner Frau selbstverständlich für sich beansprucht, will er auch das Land mit niemandem teilen. Dieses Verständnis eines weißen weiblichen Körpers teilt Charles mit James. James versucht seinerseits über Nora sich des Landes zu bemächtigen. In diesem Text ist das weiße und schwarze männliche Verständnis eines weißen Frauenkörper gleich.

II. Körperkonzepte in der zimbabwischen Literatur

Wie wohl kaum eine andere Figur ist die Schwarze Frau in unterschiedlichen Epochen und Kulturen stets auf ihren Körper reduziert worden.²⁶¹ bell hooks (1993) macht deutlich, daß sich die Schwarze Frau im Spannungsfeld zwischen Hure und Heiliger bewegt. Ganz Körper, scheint sie außerhalb dieses Körpers kaum mehr vorzukommen.

Um die Vergewaltigung und die sexuelle Ausbeutung der schwarzen Frauen durch den weißen Mann während der Sklavenzeit zu rechtfertigen, mußte die weiße Kultur eine Ikonographie produzieren, die den schwarzen weiblichen Körper beständig als hochgradig geschlechtsgetrieben darstellte, als die perfekte Verkörperung des primitiven ungezügelten Erotizismus.²⁶²

Diese Vorstellung kommt jedoch nicht ohne ihr Gegenbild aus. "Das 'Mammy'-Stereotyp steht den Darstellungen von schwarzen Frauen als sexuelle Wilde, Schlampen und/oder Prostituierte gegenüber. Hier ist die

²⁶¹Vergleichbar ergeht es, so Hans-Peter Duerr, nur noch der Figur der Jüdin. "Ähnlich wie die Weißen seit Jahrhunderten die Negerinnen als besonders triebhaft bezeichneten, war auch die angebliche Geilheit der Jüdinnen sprichwörtlich: 'Wer wird niemals satt? Des Juden Geldbeutel und der Jüdin Fotz', lautet ein solcher Spruch". Duerr, Hans Peter: *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (III)*. Frankfurt a.M. 1993. S. 310. Zum Topos der "schönen Jüdin" vgl. a. Haibl, Michaela: "'Die schöne Jüdin' und die 'verräterische' Nase. Zwei Exponenten antisemitischer Bildstereotype." In: Hürlimann, Annemarie, Martin Roth, Klaus Vogel (Hrsg.): *Fremdkörper - Fremde Körper. Von unvermeidlichen Kontakten und widerstreitenden Gefühlen. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Hygiene-Museums*. Ostfildern-Ruit 1999. S. 240-251. Auch Birgit Rommelspacher verweist auf die Überschneidungen von Antisemitismus und Rassismus. "Dem Antisemitismus und dem kolonialen Rassismus wie auch dem Orientalismus und anderen Rassismen ist die Sexualisierung der von ihnen Bezeichneten gemein. Sie alle entwerfen das Bild des sexuell ausschweifenden und/oder perversen Mannes, während die Frauen als sexuell verführerisch und bedrohlich gelten." Rommelspacher, Birgit: "Sexismus und Rassismus im Bild der 'Anderen'". In: Hürlimann, Annemarie, Martin Roth, Klaus Vogel (Hrsg.): *Fremdkörper - Fremde Körper. Von unvermeidlichen Kontakten und widerstreitenden Gefühlen. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Hygiene-Museums*. Ostfildern-Ruit 1999. S. 49-63.

²⁶²hooks, bell: "Schwarze intellektuelle Frauen." In: Diedrich Diederichsen (Hrsg.): *Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus*. 1993. S. 43. Gabriele Werner zeigt anhand der europäischen Malerei, daß sich in der Rezeption des schwarzen Körpers vom 19. bis ins 20. Jahrhundert nichts verändert hat. "Was in Picassos Bild [*Les Femmes d'Alger*, 1907] den 'Stand der Zivilisation [des 20. Jahrhunderts]' wiedergibt, läßt sich kurz benennen: Die Tradition der wechselseitigen Verwilderung und Verprostitution des schwarzen und weißen Weiblichen ist in einer formal neuen Gestalt fortgesetzt. Hatte schon das 19. Jahrhundert seinen starren Blick auf das Gesäß der schwarzen Frau gerichtet, so ist Picasso am gleichen Ort hängen geblieben." Werner, Gabriele: "Fremdheit und Weiblichkeit. Zum surrealistischen Exotismus." In: Friedrich, Annegret, Birgit Haehnel, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Christina Threuter (Hrsg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. Marburg 1997. S. 86. Das Bild der Schwarzen kann sich also mühelos auf das der Weißen übertragen. Sander Gilman zeigt anhand der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts, wie "die zentrale [weiße] weibliche Figur mit einer Schwarzen so in Verbindung gebracht [wird], daß eine Ähnlichkeit ihrer beider Sexualität zu verstehen gegeben wird." Gilman, Sander: *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*. Reinbek 1992. S. 123.

schwarze Frau wiederum durch den Körper bestimmt, sie ist die Mutter, die "Brust", die Leben nährt und erhält."²⁶³ Mit Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi (1997) ist jedoch zu bedenken, daß im afrikanischen Kontext Frauen ihren Status als Mutter dazu benutzen können, die Werte ihrer Gesellschaft in Frage zu stellen.

Whereas many Western women may view multiple childbirth as both oppressive and restrictive [...] most African women find empowerment in their children and families. They use their status as mothers to challenge some of the demands their cultures place on them. They even use this status to make demands and obtain tangible concessions for themselves.²⁶⁴

Bei Mariama Bâ und Buchi Emecheta beispielsweise wird dies deutlich.²⁶⁵

In der zimbabwischen Literatur dominierte bis in die '80er Jahre hinein die alles erdulden, sich aufopfernde Frau die Weiblichkeitsentwürfe. Macht und Selbstbestimmung war bis dahin den Männern vorbehalten, eine Tatsache, die, so Derek Wright (1997), sicherlich damit zusammenhängt, daß die zimbabwische Literatur vor allem eine Literatur von Männern war.

[M]ale fiction [...] emphasized conventional images of the African woman as all-enduring wife, mother, and domestic provider whose self-sacrificing labor in both field and home was taken mostly for granted and so went unvalued and largely unacknowledged. There were little attempts in this fiction to realistically depict the lives of women, little awareness of or interest in their predicament in the new society, and a prevailing tendency to mete out punitive fates to those women who did not conform with received orthodoxies.²⁶⁶

Auch Rudo Gaidzanwa (1985) verweist auf die Unfähigkeit der Autoren, einen Blick auf die zimbabwische Gesellschaft zu richten, der dieser gerecht wird.

²⁶³hooks, bell: "Schwarze intellektuelle Frauen." In: Diedrich Diederichsen (Hrsg.): *Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus*. 1993. S. 44. bell hooks macht hier darauf aufmerksam, daß es daher Schwarzen Frauen auch heute noch besonders schwer fällt, intellektueller Arbeit nachzugehen.

²⁶⁴Nfah-Abbenyi, Juliana Makuchi: *Gender in African Women's Writing. Identity, Sexuality, and Difference*. Bloomington 1997. S. 24.

²⁶⁵Rosamund Metcalf zeigt, daß bei Mariama Bâ die verlassene Ehefrau aus sich selbst heraus die Kraft findet, alleine zu leben. Nach ebensolchem Muster sollte auch die Befreiung in der Literatur funktionieren. Frauen können nur für sich selbst sprechen (schreiben). "Mariama Bâs heroine finds that she has developed the strength and authority to function in society as a person in her own right, able to reject the temptation to seek security in a second marriage. Her self-respect and self-confidence no longer depend on her being some man's wife. She has gained liberation by herself and for herself. Literature, in its ability to liberate, must operate similarly. It must proceed from the consciousness of the oppressed themselves, since the necessary liberation of the mind can never be accomplished for the victim by anyone but him or herself." Metcalf, Rosamund: "The Liberation of Female Consciousness in African Literature." In: Andrew Morrison Emanuel Ngara (Hrsg.): *Literature, Language and the Nation*. Harare 1989. S. 15.

²⁶⁶Wright, Derek: *New Directions in African Fiction*. New York 1997. S. 108.

With male authors, in a sexist society such as Zimbabwe, women are generally expected to be subordinate to men particularly in marriage. The prospect and actual situations of women refusing to accept social and sexual subordination provokes violent reaction from men and women who accept the then existent order as right. The preoccupation with adulterers and prostitutes as the most prevalent types of women in towns in the literature contradicts the reality of town-women's lives. However the fear of women's sexual and social insubordination results in the bulk of town women being depicted as lax and casual in their relationships with men. The normal and virtuous women in towns are peripheral in the literature of Zimbabwe.²⁶⁷

Mit Rosamund Metcalf (1989) ist jedoch von männlichen Autoren nichts anderes zu erwarten. "[M]ale African novelists, accomplished as they may be as promoters of African liberation in general, cannot be expected to speak with full conviction for the liberation of African women."²⁶⁸ Doch auch Autorinnen wichen von stereotypen Mustern nicht ab. Paradigmatisch ist hier sicherlich Barbara Makhalisas *The Underdog* (1984).

Vor allem die Shona und Ndebele Literatur betrachtet, stärker noch als die Literatur in Englisch, traditionelle Werte als unumstößliche Größen. Rudo Gaidzanwa führt dies auf den für die englischsprachigen Autoren offenen Zugang zu anderer englischer Literatur zurück. Besonders auffällig ist der Unterschied, den die Literatur in indigenen Sprachen zwischen ihren männlichen und weiblichen Figuren macht. Während Frauen in den Texten für Ehebruch ausnahmslos hart bestraft werden, ist dies bei Männern eher ein Kavaliersdelikt.

In Shona and Ndebele novels, women who are neither wives nor mothers are explicitly or implicitly denigrated by the authors or the characters they create or both. [...] There are no cases where women get away with adultery, promiscuity or disobedience without incurring drastic punishment. This is in contrast with men who may suffer some hardship for their wrongdoing but their punishment is not as drastic as the meted out for women. Men have wives to go back to after committing adultery, brutalising their families or deserting them. Those men who do die are not central to the novels most of the time. These men's function is usually to highlight the indecency and evil nature of the central female characters.²⁶⁹

²⁶⁷Gaidzanwa, Rudo: *Images of Women in Zimbabwean Literature*. Harare 1985. S. 89.

²⁶⁸Metcalf, Rosamund: "The Liberation of Female Consciousness in African Literature." In: Andrew Morrison Emanuel Ngara (Hrsg.): *Literature, Language and the Nation*. Harare 1989. S. 15.

²⁶⁹Gaidzanwa, Rudo: *Images of Women in Zimbabwean Literature*. Harare 1985. S. 87.

Frauen, die sich außerhalb der gesellschaftlichen Norm bewegen, kommen also entweder nicht vor oder der von ihnen eingeschlagene Weg führt direkt in den Abgrund.

Mit diesem Frauenbild wird auch ein bestimmtes Bild des weiblichen Körpers transportiert. Der weibliche Körper dient in erster Linie der Reproduktion. Sexuelle Lust scheinen Frauen nicht empfinden zu dürfen. Rudo Gaidzanwa verdeutlicht dies anhand der Witwen.

Since marriage is viewed as necessary for procreation rather than personal pleasure, widows beyond childbearing age run the risk of being stigmatised should they desire to remarry. [...] Deceased husbands' relatives can get resentful if widows have affairs or relationships with other men even after the mourning period is over.²⁷⁰

Wenn überhaupt, so ist Sex eine Sache der Männer. Darin unterscheidet sich die zimbabwische Literatur bis in die '80er Jahre hinein nicht von anderer afrikanischer Literatur. Gleichzeitig spiegelt sich hier auch die zimbabwische Gesellschaft, denn wie Moreblessings Chitauo et al. (1994) anhand von Schauspielerinnen und Sängerinnen zeigen, muß eine Frau nur in die Öffentlichkeit treten, um auch als öffentliches Gut zu gelten.

Women artists [...] are often perceived as "women of the night" or "women of the streets"; perhaps this is because they exist in these roles in the unmarked territory outside domesticity and also in urban space which for historic reasons relating both colonial and indigenous patriarchy has been officially defined as the territory of men.²⁷¹

Ähnlich scheint auch der Ausdruck von sexuellen Wünschen reine Männersache. "Not only are women expected to be loyal but they are also expected not to show, initiate or demonstrate their sexual desires. Women who dare express their sexual desires are openly labelled 'prostitutes'."²⁷² Wenn Frauen also die Orte von Männern besetzen, sind sie immer schon Prostituierte. Folgt man Alice Armstrong (1998), so bewirkt auf der anderen Seite die sexuelle (gesellschaftlich erzwungene) Passivität von Frauen, daß sich Männer andere Frauen suchen.

²⁷⁰Ebd. S. 51.

²⁷¹Chitauo, Moreblessings, et al.: "Song, Story and Nation: Women as singers and actresses in Zimbabwe." In: Liz Gunner (Hrsg.): *Politics and Performance. Theatre, Poetry and Song in Southern Africa*. Johannesburg 1994. S. 111.

²⁷²Zinanga, Evelyn: "Sexuality and the Heterosexual Form: The Case of Zimbabwe." *SAFERE*. 2/1, 1996. S. 4.

[S]ome men report that they are "forced" to go outside marriage for sex because their wives are too passive and only prostitutes will do sex the way they want it. While women are being told to suppress their sexual urges and not to express sexual desire, some men want overt sexuality, and go outside marriage to get it from girlfriends and prostitutes. Women are left confused, and do not know how to behave. If she is sexually expressive she may cause the husband to be suspicious, but if she is not, she may drive the husband away.²⁷³

Die zimbabwischen Frauen befinden sich also in einem Dilemma.

Evelyn Zinanga (1996) verweist außerdem auf die für Frauen marginalisierende Funktion von normativer Heterosexualität.

A "good woman" is expected to be sexually appealing to men, secure a husband and have children. Conventional views are still prevalent in the Zimbabwean society, where sexuality is limited to its reproductive functions. Women are viewed merely as sexual objects, and the unequal power relations within heterosexual relationships put them in a marginal position. The notion that sexual pleasure can only be achieved through sexual intercourse (with men) is a weapon applied by heterosexuals to keep women emotionally and sexually dependent on men.²⁷⁴

Selbst wenn Frauen über Sexualität sprechen, so Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi, dann in erster Linie in Bezug auf Männer. "Women do talk among themselves about their bodies. Women teach one another secrets and practice rituals concerning sexuality that they hand down from generation to generation. They sometimes talk about their sexual pleasure, but it is more often than not in relation to that of men."²⁷⁵ Frauen scheinen also an sich keine Sexualität zu haben.

Dieses Frauenbild hat sich seit dem Ende der '80er Jahre deutlich geändert. Insbesondere Tsitsi Dangarembgas *Nervous Conditions* (1988) trug wesentlich zu dieser Entwicklung bei, denn der Text steht in einer, wie Rosemary Moyana (1994) zeigt, deutlich feministischen Tradition. "Women in particular have been portrayed from a different perspective from that portrayed in earlier Zimbabwean Literature in English. The woman's voice

²⁷³Armstrong, Alice: *Culture and Choice. Lessons from Survivors of Gender Violence in Zimbabwe*. Harare 1998. S. 81.

²⁷⁴Zinanga, Evelyn: "Sexuality and the Heterosexual Form: The Case of Zimbabwe." *SAFERE*. 2/1, 1996. S. 5.

²⁷⁵Nfah-Abbenyi, Juliana Makuchi: *Gender in African Women's Writing. Identity, Sexuality, and Difference*. Bloomington 1997. S. 25.

here is significantly feminist"²⁷⁶. Die feministische Stimme macht Moyana an den weiblichen Figuren fest.

Dangarembga's novel is in the feminist tradition. The author does not merely describe women's experiences and leave them there; neither does she simply describe the socialisation of women into their roles. Rather she depicts some women who try to protest against their usual socially accepted roles while others engage in a debate on how they are being used or misused by the men-folk.²⁷⁷

Moyana gibt zwar zu bedenken, daß hier sowohl Frauen als auch Männer unter der Kolonisation leiden, die Frauen aber zusätzlich noch aufgrund ihrer Genderzugehörigkeit marginalisiert werden.

Bezeichnender Weise fand der Roman in Zimbabwe zunächst keinen Verleger. Derek Wright führt dies auf die deutlich feministische Perspektive des Textes zurück. "*Nervous Conditions* was, predictably, rejected because of its strong feminist perspective."²⁷⁸ Herausragend ist dieser Roman, so Derek Wright weiter, vor allem aufgrund seines Umgangs mit dem (weiblichen) Körper.

[T]here is an unusual and complex treatment of the bodily functions that have to do with the eating and processing of food - of consumption, digestion, and regurgitation - that are made symptomatic of the mental and spiritual health of the larger society and body politic, most especially when they begin to go wrong and break down. Dangarembga devises an intricate network of connections between education and consumption, skillfully using eating as the governing metaphor for Africa's consumption - nutritional, cultural, educational - of secondhand, imitative Western values that destroy its people[.]²⁷⁹

Ähnlich wie bei Dangarembga steht auch bei Yvonne Vera der Körper, vor allem der weibliche Körper im Mittelpunkt. Wie keine andere vor ihr bricht Vera mit den großen Tabus der zimbabwischen Gesellschaft. Sie erzählt von Kindsmord, sexuellem Mißbrauch, Vergewaltigung und Schwangerschaftsabbruch. Herausragend sind ihre Texte vor allem, da sie von einem in afrikanischer Literatur vielfach vorherrschenden Muster der Schwarzen als Opfer und der Weißen als Täter abweichen. Bei Vera geht es vor allem um Gewalt zwischen Afrikanern und Afrikanerinnen. Darüber

²⁷⁶Moyana, Rosemary: "Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions*: An Attempt in the Feminist Tradition." *Zambezia*. 21/1, 1994. S. 23.

²⁷⁷Ebd. S. 26.

²⁷⁸Wright, Derek: *New Directions in African Fiction*. New York 1997. S. 109.

²⁷⁹Ebd. S. 111.

hinaus zeichnen sich eine ganze Reihe von Veras Texten dadurch aus, daß der Körper zugleich Ziel von Gewalt und Ort der Erinnerung ist. Auf diese Weise wird das Erzählen von Gewalt zu einem körperlichen Akt, der stets auf die Sprachlosigkeit angesichts von Gewalterfahrung verweist.

Die Veränderungen in der englischen zimbabwischen Literatur sind auch in der Shona Literatur zu beobachten. Maxwell Musangifis *Ndangariro* (2000) erzählt die Geschichte eines sexuell mißbrauchten Mädchens.

The success of this story lies in its reference to sex, given the high incidence of girls being abused. In a society in which sex is not talked about openly and there is not even vocabulary for such issues in literature published locally in Shona, this writer has achieved a lot by merely talking about *mubobobo* and rape in a manner that will not offend anyone. / The writer manages to talk about these issues without using any "four letter words" and questions society on the absence of acceptable vocabulary for sex in the Shona written language. The language commonly used to denote sex is oppressive and the very cause of deep-rooted child abuse and prostitution. When Muchaneta is raped she tells the maid, *VaMudyanadzo vandiita zvisina basa*. She has no words to explain what happened to her body because no one has taught her such language, hence the importance of sex education in the life of any girl child.²⁸⁰

Es fehlt also eine Sprache, in der über Sexualität im allgemeinen und sexuelle Gewalt im speziellen gesprochen werden kann. Am deutlichsten zeigt sich dies im Generationskonflikt, einem Konflikt, der, so Gisela Geisler (1995), in Zimbabwe vor allem in jüngster Zeit immer sichtbarer wird.

Young professional women today abhor the conservative restrictions of women's wings, whose members represent and reinforce the restrictive "tradition" they themselves are at pains to leave. They no longer define themselves as wives and mothers alone, and they have ceased to depend on their husbands' class status. They represent the kind of women scape-goated as prostitutes, out to corrupt and destroy the "family values".²⁸¹

Zu diesen jungen Frauen gehört sicherlich auch Yvonne Vera. Als Alleinlebende scheint sie nicht ins Bild der zimbabwischen Frau zu passen. "Mir ist es schon passiert, dass mich eine alte Schulfreundin auf der Straße anhielt und sich laut darüber empörte, weil ich nicht verheiratet bin und keine Kinder habe. Der Druck auf Afrikanerinnen, Mutter zu werden, ist immens.

²⁸⁰ Anonym: "Breaking the silence. On rape, incest, and mubobobo." *Writers Scroll*. 1, 2000. S. 2. Mubobobo ist eine Magie, die Männer dazu befähigt mit Frauen, ohne deren Wissen oder Zustimmung zu schlafen. Die Opfer werden in Trance versetzt.

²⁸¹ Geisler, Gisela: "Troubled Sisterhood: Women and Politics in Southern Africa. Case Studies from Zambia, Zimbabwe and Botswana." *African Affairs*. 94, 1995. S. 553.

Doch es sind nicht nur die Männer schuld, wir Frauen fallen uns auch gegenseitig in den Rücken."²⁸²

Trotz aller gesellschaftlicher Widerstände zeigt sich in der zimbabwischen Literatur, daß das Bild der Frau durchaus wandelbar ist. AutorInnen wie Tsitsi Dangarembga, Chenjerai Hove und Shimmer Chinodya haben Ende der '80er Jahre begonnen, den Aspekt Gender in den Vordergrund zu stellen. Insbesondere jedoch mit Yvonne Veras Texten wurden die Weiblichkeitsentwürfe der sorgenden Mutter und alles erduldenen Frau grundsätzlich in Frage gestellt. Bei ihr bestimmen die Frauen ihr Schicksal selbst, sind keine naturgegebenen Urmütter und durchaus dazu in der Lage Macht und Gewalt auszuüben. Pauline Dodgson (1999) sieht insbesondere zwischen Veras *Without a Name* (1994) und Hove *Bones* (1988) bzw. Dangarembgas *Nervous Conditions* einen deutlichen Zusammenhang. "[*Without a Name*] follows *Nervous Conditions* in engaging with modernity in its representation of a woman's desire for independence but it also uses the poetic language which is similar to the language of *Bones*."²⁸³ Diese sowohl inhaltlichen als auch strukturellen Veränderungen deuten sicherlich auf eine Neuordnung bestehender Erzählmuster hin, denn es macht den Eindruck, als ob eine neue Erzählstruktur den Blick auf bestimmte Themenbereiche erst freimacht und umgekehrt. Der Blick auf tabuisierte Themen verlangt geradezu nach einer neuen Sprache. Durch die eher fragmentarische und assoziative Erzählweise werden Ereignisse, Figuren sowie deren Identitäten oft aus dauernd wechselnden Perspektiven dargestellt.²⁸⁴

Das vorliegende Kapitel fragt daher nach den in der Literatur transportierten Körperkonzepten. Zunächst geht der Blick in Richtung Familie, deren Ordnung im Zuge von Kolonisation schwer erschüttert wurde und sich mit der Dekolonisation wiederum neu finden muß. Der aufgrund der politischen Umbrüche entstehende Generationskonflikt fungiert vielfach als Ursache für den schließlichen Untergang der Familie. Der Konflikt zwischen den Generationen wird also deutlich mit Kolonisation und Dekolonisation in

²⁸²Frank, Barbara: "Schmetterling in Flammen. Interview mit Yvonne Vera." *EMMA*. 2, 2002. S. 94.

²⁸³Dodgson, Pauline: "Coming in From the Margins: Gender in Contemporary Zimbabwean Writing." In: Deborah Madsen (Hrsg.): *Post-Colonial Literatures. Expanding the Canon*. London 1999. S. 90.

²⁸⁴Dambudzo Marechera hat in *Black Sunlight* diese Entwicklung bereits vorweggenommen. Der Ich-Erzähler, ein Pressephotograph, beobachtet die Gesellschaft durch die Linse einer Kamera. So wird die gleiche Szene immer wieder aus einer anderen Perspektive beschrieben und damit den unterschiedlichen Möglichkeiten von Wahrnehmung Raum gegeben. Vgl. dazu Marechera, Dambudzo: *Black Sunlight*. Oxford 1980 und Veit-Wild, Flora: *Dambudzo Marechera: A Source Book on his Life and Work*. London 1992.

Zusammenhang gebracht. Im zweiten Teil des Kapitels geht es dann um Prostitution und Vergewaltigung, wobei Prostitution hier im weitesten Sinne als "Sex als Dienstleistung" verstanden wird. Das Interessante sowohl an der Prostituierten als auch an der Vergewaltigten ist, daß sie zu den in der afrikanischen Literatur am kontinuierlichsten dargestellten Figuren gehören. Es geht darum zu zeigen, wofür diese Figuren in unterschiedlichen Epochen standen, welches Frauenbild auf diese Weise transportiert wurde und wie sich dies in den '90er Jahren verändert hat. Weder die Prostituierte noch die Vergewaltigte ist inzwischen automatisch eine zukunftsunfähige Frau mehr. Da aufgrund des postkolonialen Diskurses Macht und Identität zu zentralen Fragen geworden sind, ist es nötig, die Representation dieser Figuren näher zu betrachten, denn insbesondere die Vergewaltigung kann in einer Gesellschaft durchaus machtreulierend sein. Oftmals zeigt sich auch anhand des Themas Vergewaltigung, wie die Kategorien Race und Gender gegeneinander ausgespielt werden können. Ein Potential, das die Vergewaltigung besonders leistungsfähig macht. Interessant ist darüber hinaus, welche Sprache gefunden wird, um überhaupt von Vergewaltigung zu erzählen. Denn wie kaum eine andere ist die Vergewaltigung eine verschwiegene Tat.

1. Politische Umbrüche und Gewalt in der Familie

Chenjerai Hoves *Shadows* ist paradigmatisch für die sich seit Ende der '80er Jahre sowohl inhaltlich als auch strukturell verändernden zimbabwischen Literatur. Für Pauline Dodgson markieren Tsitsi Dangarembgas *Nervous Conditions* und Chenjerai Hoves *Bones* den Aufbruch in der zimbabwischen Literatur. "What makes these works exceptional is that they both deal with issues of gender and challenge patriarchal institutions and practices"²⁸⁵. Problematisch an *Bones* ist jedoch, daß sich trotz der an prominenter Stelle vertretenen weiblichen Figur das hier transportierte Frauenbild als Stereotyp erweist. Denn letztlich bleibt Hoves Marita im Bild der "Mutter Afrika" gefangen. Sie ist eine alles erdulde, aber letztlich passive Frau. Rino Zhuwarara (1994) verweist auf diese problematische Konstruktion.

It is as if Hove sets out to create a singular woman character in African fiction, an African version of the legendary Sisyphus who is forever carrying the burdens of history with all the pain and suffering which that role entails.

²⁸⁵Dodgson, Pauline: "Coming in From the Margins: Gender in Contemporary Zimbabwean Writing." In: Deborah Madsen (Hrsg.): *Post-Colonial Literatures. Expanding the Canon*. London 1999. S. 88-103.

[...] / For all her singular attributes, however, Marita's role is as outstanding as it is problematic. Our admiration for her is savagely qualified by that all too real problem that her defiance remains a gesture: it is part of the potential which is not allowed by the author to develop so that she can outgrow the crippling limitations of her environment.²⁸⁶

In *Shadows* findet sich ein ebensolches Frauenbild. Die Mehrzahl der weiblichen Figuren ist nicht in der Lage, ihr Schicksal positiv zu bestimmen. So trifft Johana trotz Liebesversprechen immer wieder Leid, das sie schließlich den Selbstmord wählen läßt. Und auch posthum widerfährt ihr Unrecht. Denn Johanas Tod erscheint nicht als das was er ist: ein brutaler Akt, begangen aus großer Verzweiflung heraus, sondern er wird zur Heldentat. Bis zum Schluß ist Johana verkannt und mißbraucht. Denn ähnlich wie die von ihr angebeteten Männer benutzt auch der implizite Autor Johana für seine Zwecke. Er braucht sie, um eine bestimmte Geschichte zu erzählen.

Eine der Ursachen für die auf allen Ebenen stattfindende Nichtachtung Johanas liegt sicherlich in der Sprache des Romans und den damit transportierten Vorstellungen von der Afrikanerin. Wie in Hoves erfolgreichstem Roman dominiert auch in *Shadows* ein exotisches und romantisierendes Bild von Afrika und der afrikanischen Seele, so wie es Flora Veit-Wild (1993) für *Bones* aufgezeigt hat. Die Sprache spielt dabei eine zentrale Rolle.

The novel reads like a long prose-poem: lyrical, mythopoetic, it mesmerizes the reader with its rhythmically intense repetitions, simple vocabulary, questions, exclamations, and direct appeals. The frequent use of proverb and figurative language reinforces the hypnotic effect. [...] But such a language encloses the reader, imposing a set of fixed concepts and images. Through its relentless use of "African" idiom, it propounds an unquestioning sense of unity with the land and with tradition.²⁸⁷

Für die weiblichen Figuren hat das verheerende Folgen, denn sie entsprechen, so Flora Veit-Wild weiter, dem Bild der Afrikanerinnen, das zum Beginn der Negritude vorherrschte. Mit diesem folkloristischen Afrikabild läuft Hove Gefahr, koloniale Stereotype über Afrika zu reproduzieren.

Bones promotes an outdated and over-simplified image of the poor, illiterate, "native" woman with her "cracked knees", "feet cracked with neglect," and "coarse fingers." This sometimes ridiculously earthy image of

²⁸⁶Zhuwarara, Rino: "Men and Women in a Colonial Context: A Discourse on Gender and Liberation in Chenjerai Hove's 1989 Noma Award-Winning Novel - *Bones*." *Zambezia*. 21/1, 1994. S. 11.

²⁸⁷Veit-Wild, Flora: "'Dances with Bones': Hove's Romanticized Africa." *RAL*. 24, 3, 1993. S. 7.

women, who meet behind the anthill where they "help themselves" and share secrets about their husbands, completely excludes an awareness of the crisis of identity which Zimbabwean women have undergone in the last decades".²⁸⁸

Auch wenn Johana aus *Shadows* nicht als körperlich gezeichnete Frau beschrieben wird, so ist es ihr doch nicht möglich wirklich eigenständig zu handeln. Sie ist insbesondere der Kontrolle ihres Vaters ausgeliefert. Ein Vater, der letztlich zumindest mitschuldig an ihrem und Markos Tod ist. Beides Schutzbefohlene von Johanas Vater.

Doch Liebes- und Schutzversprechen verkehren sich in *Shadows* stets in ihr Gegenteil: Sie enden in Tod und Verachtung. Ein Mechanismus, der dem Muster von Kolonisierung entspricht. Auch hier wurde unter dem Deckmantel von Nächstenliebe stets Gewalt ausgeübt. Ausbeutung, Verachtung und Mord geschah oftmals im Namen der Zuneigung und Unterstützung. In *Shadows* zeigt sich dieses Muster nicht sofort. Eine komplizierte Plotstruktur überdeckt zum Teil die Story. Darüber hinaus finden sich im Text immer wieder nicht zu erklärende Widersprüche. So meldet sich gleich am Beginn des Textes ein impliziter Autor zu Wort und zeichnet ein kaum zu entwirrendes Gerüst von Gegensätzlichkeiten. Und auch der Erzähler trifft wiederholt unterschiedliche und sich zum Teil widersprechende Aussagen über seine Figuren. Ebenso widersprüchlich Handeln die Figuren selbst. So hat Johana zwar eine selbstbestimmte Sexualität, kann dies aber weder genießen, noch damit leben. Interessant ist der Roman daher insbesondere hinsichtlich der im Text konstruierten Form von weiblicher Sexualität und Lust: Gewalt funktioniert hier als Lustgewinn, wobei das Ausleben von sexueller Lust unweigerlich in einer Katastrophe endet. Bemerkenswert ist, daß in dem Moment, indem Sexualität eine von Johanas Beziehungen bestimmt, Johana Ziel gewalttätiger Handlungen wird. Umrahmt wird dieses Szenario zum einen von den unterschiedlichen Familien und zum anderen von den politischen Veränderungen. Denn fast alle Menschen mußten das Land ihrer Ahnen verlassen. An einigen Stellen klingt es fast, als ob diese Entfremdung Ursache für die eintretenden Katastrophen ist.

Politische Umbrüche spiegeln sich also immer auch in den Familien wieder, bzw. wirken in sie hinein. Anhand von Hoves *Shadows*, Chinodyas *Harvest of Thorns* (1989) und Maraires *Zenzele. A Letter For My Daughter* (1997) zeigt sich, daß der Generationskonflikt, der sicherlich zu allen, auch politisch

²⁸⁸Ebd. S. 9.

stabilen Zeiten stattfindet, hier anhand der politischen Umbrüche erklärt wird. Insbesondere das Konzept "Tradition versus Moderne" dient als Erklärungsmodell für die auftretenden Konflikte zwischen Eltern und Kindern. Die Konflikte machen sich vor allem an den Themen Körper und Sexualität fest. In allen drei Texten werden Fragen nach sexueller Lust, vor allem weiblicher Lust erörtert. Sowohl Hove, Chinodya als auch Maraire brechen auf diese Weise mit einem Tabu. Denn wie Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi nachweist, ist es im afrikanischen Kontext kaum möglich, über den weiblichen Körper in Zusammenhang mit Lust und Sexualität zu sprechen.

Women's pleasure and the denial of pleasure for women has [...] been one of the thorny issues addressed by feminists. In an African context, the exclusive theorization of the erotic is not without its pitfalls, as that conception of the women's body as openly pleasurable to the *woman* is not often openly debated by either men or women. For some men, woman's pleasure is not spoken of or meant to be spoken about. In some cases, it can be spoken about so long as it gives credit to their virility - in other words, so long as the Phallus both as sexual organ of pleasure and as transcendental signifier is affirmed. For others, women can affirm their pleasure so long as it is done in private with other women-friends; otherwise, she is seen as a slut!²⁸⁹

Die weiblichen Figuren mit einer selbstbestimmten Sexualität sind zwar in allen drei Texten keine Huren, doch nur bei Chinodya sind sie zukunftsfähig. Hoves Johana und Maraires Petranella Makororo hingegen scheitern. Sexualität von Frauen ist hier zwar thematisiert, doch es wird suggeriert, daß die sexuelle Selbstbestimmung von Frauen zum einen "unafrikanisch" sei und zum anderen direkt in eine Katastrophe münde.

a. Gewalt im Schatten sexueller Lust

In Chenjerai Hoves *Shadows* überschneiden sich die Bereiche Sexualität, Lust und Gewalt. Besonders bemerkenswert ist dabei, daß sie in direkter Abhängigkeit voneinander stehen. So ist die Beziehung zwischen Johana und dem Nachbarsjungen durch sexuelle Lust und Demütigung gekennzeichnet. Der junge Mann kann aufgrund von Johanas Zuneigung frei über sie verfügen. Die Macht, die er auf diese Weise erlangt, ist sehr weitreichend. Johana verliert in seiner Gegenwart jegliche Selbstachtung. Ihre eigene sexuelle Lust wird damit selbstzerstörerisch. Doch obwohl Johana in einer

²⁸⁹Nfah-Abbenyi, Juliana Makuchi: *Gender in African Women's Writing. Identity, Sexuality, and Difference*. Bloomington 1997. S. 25.

obsessiven Liebesphantasie zu dem Nachbarsjungen gefangen ist, geht sie ein sexuelles Verhältnis mit ihrem Pflegebruder Marko ein. Kurz danach bringt sie sich um. Johanas Leben ist bis zu ihrem Selbstmord vor allem durch die Beziehung zu den beiden jungen Männern bestimmt. Während sie über Jahre an eine gemeinsame Zukunft mit dem Nachbarsjungen glaubt, nimmt sie Marko nicht einmal als Mann wahr. Der seinerseits begehrt Johana. Erst kurz vor ihrem Tod werden die beiden ein Liebespaar. Damit ändert sich die Beziehung grundsätzlich. Marko nimmt nun in jeder Hinsicht den Platz des Nachbarsjungen ein und verliert das Interesse an ihr. Das Ausleben von sexueller Lust wird Johana, wie schon in der Verbindung zu dem Nachbarsjungen, zum Verhängnis. Besonders bemerkenswert ist, daß in dem Moment, in dem Sexualität eine von Johanas Beziehungen bestimmt, Johana zum Ziel gewalttätiger Handlungen wird. Ihre sexuelle Lust läßt sie zum Opfer werden. Johanas Sexualität wirkt schließlich so zerstörerisch, daß sie und Marko sterben, ihr Vater wahnsinnig wird und damit die Familie ausgelöscht ist. In *Shadows* ist weibliche Sexualität damit eindeutig als destruktives Moment konstruiert. Interessant ist, wie dies genau funktioniert, denn es stellt sich die Frage, was Johana und Marko eigentlich in den Tod treibt. Die Antwort liegt in der Qualität der Beziehungen, die Johana zu den beiden jungen Männern unterhält.

Die Figur des Nachbarn wird bereits im Prolog eingeführt. Da jedoch die wenigen Informationen kein einheitliches Bild ergeben und sogar zunächst in eine falsche Richtung weisen, erscheint der Nachbarsjunge schon an dieser Stelle kaum greifbar. Ein Merkmal, daß diese Figur ausmacht und eine der Ursachen von Johanas Schicksal ist. Erst aus dem Zusammenhang läßt sich schließen, wer gemeint sein könnte. "I swam in the river with her [Johana's] lover, the one in whose mouth danced a civet cat. Even his sisters can remember a life of one so strange."²⁹⁰ Hinweise auf die Figur liefern seine Schwestern, die stets eine zentrale Rolle einnehmen, sowie die Zibetkatze, mit der der Erzähler ihn wiederholt in Verbindung bringt. "The civet cat boy older than Marko and Johana, a young man already old enough to talk about a wife."²⁹¹ (SH 20) Der Erzähler kennt die Figur, doch einen Namen gibt er ihr nicht. Implizit läßt sich sogar schließen, daß der Nachbarsjunge damit durchaus zufrieden ist. "Nobody knew his name yet. They said what ever

²⁹⁰Hove, Chenjerai: *Shadows*. London 1991. S. 9. Im Folgenden immer zitiert als SH.

²⁹¹Schon ein paar Zeilen später hat sich sein Name verändert. Er wird nun "the civet cat 'boy'" ('boy' mit Anführungszeichen) genannt.

name they gave him, the boy did not mind." (SH 70). Auch die Verknüpfungen, die der Erzähler zwischen dem jungen Mann und der Zibetkatze zieht, sind ungenau. Sie variieren immer um eine Nuance. "Then the boy with a civet cat mouth appeared from behind a rock." (SH 71) Oder: "The boy with the civet cat of a mouth". (SH 15) Mal tanzt in seinem Mund eine Zibetkatze, mal ist er eine Zibetkatze und dann wieder hat der junge Mann einen Zibetkatzenmund. Durchaus unvereinbare Analogien, die ein eher undeutliches Bild zeichnen. Da die Funktion der Zibetkatze ebenfalls widersprüchlich ist, wird dieser Eindruck noch verstärkt.²⁹² Über die Ambivalenz der Figur hinaus transportiert der mehrfache Verweis auf das Zibet eine deutlich sexuelle Konnotation. Ein Namenloser, der, da der Erzähler ihn als Johanas Liebhaber einführt, eigentlich gar nicht mehr leben dürfte. Hatte sich doch der implizite Autor das Ziel gesetzt, die tragische Geschichte zweier Liebenden aufzuschreiben, die den Tod wählten. "*Shadows* was born many years ago when I saw two young people, lovers, opt for death instead of life. I then resolved that I would one day write their story." (SH 7) Doch der Erzähler hat sowohl mit Johana gesprochen, als auch den jungen Mann noch lebend angetroffen. Letzterer wird sogar in der Lage sein, seinen Kindern die Geschichte zu erzählen. "I met Johana and talked to her. [...] He has changed. He will change again when he tells these tales to his own children." (SH 9) Der Erzähler führt eine Figur als Johanas Liebhaber ein, die nicht der Liebhaber in der vom impliziten Autor abgegebenen Erklärung sein kann. Darüber hinaus gelingt es dem Erzähler ohne weiteres, mit einer Toten in Verbindung zu treten. Ereignisse, die Fragen bezüglich der Figur des Erzählers aufwerfen.

Unvereinbarkeiten sind paradigmatisch für den gesamten Roman. In einer hochkomplizierten Plotstruktur erfährt der Leser nur stückchenweise die Zusammenhänge. Ausschnitthaft wird erzählt, wobei die Verbindung zwischen den dargestellten Szenen eher assoziativ ist und häufig offen bleibt. Gleich zu Beginn des Romans erinnert sich Johana an ihre Liebe zu dem Nachbarn. "[She] recalls the days of her love with the boy from the neighbouring farm, the one who drove the tractor and sang shameful songs". (SH 10) Auf die Qualität dieser Liebe gibt es wenig Hinweise. Auch der Begriff selber wird nicht näher erläutert. Da sich Johana an keiner Stelle

²⁹²Aus dem Analdrüsensekret der asiatischen bzw. afrikanischen Katzengattung wird Zibet gewonnen, das in der hochwertigen Parfümerie als Tinktur Verwendung findet. In hoher Dosis hat das Sekret jedoch einen fäkalartigen Geruch. Vgl. dazu *dtv Lexikon*. München 1999.

positiv über den jungen Mann äußert, kann im Grunde nicht von romantischer Liebe die Rede sein. Insgesamt ist lediglich der Ursprung dieser Verbindung genau definiert. "She loved him, she said, because he loved her." (SH 10) Die Grundlage ihrer eigenen Zuneigung sieht Johana in dem jungen Mann selbst. Vermutlich bezieht sie sich hier auf das von ihm abgegebene Heiratsversprechen. "I will marry you when the time comes, he said [...] [...] She took [the words] and stored them inside her chest, hidden away from anyone who would want to steal them." (SH 77) An der auf diese Weise etablierten Beziehung hält Johana beharrlich fest und schützt sie vor jeglichem äußeren Einfluß. Einer veränderten Realität verschließt sie sich gänzlich. Ihr Motiv liegt im Dunkeln. Sie ist weder schwanger, noch in einer materiellen Notsituation. Als sich der junge Mann schließlich einer anderen zuwendet, bleibt sie dennoch voller Hoffnung. "But when he found another girl from another farm, Johana waited for many years. [...] When she met him with her, she greeted them both". (SH 10) Damit faßt der Erzähler das tragische Verhalten Johanas in wenigen Worten zusammen. In einer wartenden und fast selbsterniedrigenden Haltung versucht sie, ihre Gefühle zu kontrollieren. In weiten Teilen ist sie damit erfolgreich. Als sie an einer Stelle im Wald auf den Nachbarn, bzw. dessen weibliche Angehörige wartet, zeigt sich dies ganz deutlich.

She waited, not with tears in her eyes. Her tears had withdrawn from the surface of her eyes into her heart where no one saw them except her own blood, her own soul. She would suffer this for many years, silently, not a word coming out of her mouth, not a tooth showing to those who wanted to make songs out of her misery, not a crack in the side of her heart as she dwelt on the things stored inside her. (SH 11)

Nichts läßt auf ihre Gefühle schließen. Weder wehrt sie sich gegen Angriffe, noch ist sie in der Lage, ihre Trauer zu zeigen. Sie ist wie versteinert. Zur zentralen Frage wird nun, was sie genau in ihrem Inneren bewahrt. Allein dieser Einblick würde letztlich Aufschluß über Johanas Verhalten geben. Doch der Text entzieht sich immer wieder einer Antwort. An dem Tag, als Johana endlich Worte gefunden zu haben scheint, verweigern sich ihr ihre potentiellen Zuhörer. Weder der junge Mann, noch seine Verwandten wollen in ihre Nähe kommen. "Even his relatives refuse to come near her, to console her on this day which she has taken so many years to find words for. The word of love and hatred." (SH 12) Was sie ihm sagen will, bleibt im Dunkeln. Deutlich wird lediglich, daß sie den Nachbarn noch verehrt. "No, after all she loved him. Her heart said so. She breathed and felt that her pulse was a pulse ripe with love. She blinked her eyes and felt the wink of love in them, in her

heart, the pulse of love pouring love all over her body." (SH 12) Johana ist wie besessen. Als ob sie die Veränderungen nicht wahrnehmen kann, hält sie trotz andauernder Abweisung an ihrer Liebe fest.

Johana weiß sehr genau, welche Art der Beziehung sie sich zu dem jungen Mann wünscht. "[T]he young man whom she desired for her husband". (SH 20) Gleichzeitig realisiert sie, daß er sie nicht mehr begehrt und auch das Heiratsversprechen nicht einlösen wird. "In her heart, she said he did not want to take her for his wife, because she was herding cattle all the time, like a boy, doing all sorts of things with naughty herdboys in the forest." (SH 20) Johana hat seine Abneigung sogar analysiert. Interessant ist der Ort, an dem sie das aussprechen kann: ihr Herz. An eben diesen Ort waren auch schon ihre Tränen zurückgewichen. "Her tears had withdrawn from the surface of her eyes into her heart". (SH 11) Erst an dem Ort ihrer Trauer kann sie sich mit der veränderten Realität konfrontieren. Sie findet sogar eine Begründung für die nicht erwiderte Liebe. Doch während sie über ihren Arbeitsplatz und die damit verbundene Abneigung des jungen Mannes nachdenkt, ist Johana voll Scham für sich selbst. "She felt ashamed at the thought of herself at times when those thoughts came to her heart." (SH 20) Der genaue Grund für diese Scham wird zwar nicht genannt, aber in solchen Augenblicken der Erinnerung und des Nachdenkens will sie den jungen Mann unter keinen Umständen treffen. "Then she would not want to meet him, the civet cat 'boy' facing him in the middle of the forest where no one would explain things for her." (SH 20) Nun braucht Johana plötzlich jemanden, der ihr die Welt erklärt. In den Momenten, in denen sie in ihrem Herzen eine erstaunliche Klarsicht über ihre Situation beweist, kann sie sich nicht mehr orientieren. Folgt man dem Erzähler, so fällt es Johana sprachlich überhaupt schwer, anderen ihre Position zu erklären. In der Konfrontation mit dem jungen Mann potenziert sich Johanas Unvermögen in eine Gefahr für sie selbst.

Johana was not good with words. They always seemed to run away from her, when she needed them most. She knew she would stare at the young man she yearned for in her heart, feeling foolish like a sheep which would not cry when the sharp knife of its death was on his throat. (SH 20)

Johana hat die Mechanismen ihrer Beziehung zu dem jungen Mann sehr genau durchschaut. Sie ist in der Lage, ihr eigenes Verhalten zu analysieren und die hypnotisierende Wirkung des jungen Mannes als zerstörerisch zu erkennen. Ein Ausstieg aus der obsessiven Liebesphantasie sollte ihr daher

möglich sein. Doch Johana kommt noch nicht einmal auf die Idee, diese Verbindung zu beenden.

Unter einem von Johana konstruierten Deckmantel der Liebe und sexuellen Lust findet sich hier ein von Gewalt geprägtes Verhältnis. Da weite Teile der Beziehung lediglich in Johanas Phantasie existieren, ist sie gleichzeitig sowohl Agentin als auch Ziel dieser Gewalt. Ganz bewußt wählt Johana den in der Nachbarschaft als brutal bekannten jungen Mann aus. "He would insult them with the private parts of their fathers or mothers, but they would simply laugh and forget. Things from his mouth were to be laughed at, they said". (SH 68) Doch anders als alle anderen nimmt sie ihn ernst. Sie lacht nicht über seine Worte. Es macht den Eindruck, als ob das enorme Gewaltpotential, mit dem der junge Mann ausgestattet ist, in ihrer aufkeimenden Zuneigung eine besonders Rolle spielt. Schon als sie ihn das erste mal sieht, glaubt sie in ihm einen eher boshaften Menschen zu erkennen. Da sie bereits zu diesem Zeitpunkt unter seinem Einfluß steht, bleibt unklar, inwieweit ihr Handeln überhaupt noch selbstbestimmt ist. Johanas Urteilsvermögen scheint davon jedoch unberührt.

Johana saw it all in her quiet way, her mouth sealed, her heart intrigued by this boy [...] [...] She knew the type of person he would be when he became old. The reckless old man who says whatever comes to his mouth, the father who did not care where his children are, the man who went to the beer drink and came back after many days, chasing after the pleasures of women and drink. He was like that, to change him would need many days of hard work. (SH 69)

Johana zeichnet hier die Vision eines Mannes, der sicherlich kein angenehmer Lebenspartner sein würde. Merkmale von Verliebtheit sind an dieser Stelle nicht erkennbar. Dennoch muß Johana nach der ersten Begegnung dauernd an ihn denken. "She saw him for many days and nights in her heart". (SH 69) Es ist dem jungen Mann gelungen, an den Ort vorzudringen, an dem Johana ihre intimsten Gefühle auslebt. In den Kontakt mit ihm scheint sie weniger zärtliche Zuneigung, als vielmehr Neugier zu treiben. Entgegen der Warnung einer inneren Stimme geht Johana schließlich auf ihn ein. "Inside her, a voice of fear of him always called to her, as if it were her saviour from far away places. She wanted to see what would happen with this boy whom nobody knew how to handle." (SH 70) Johanas Motivation ist nicht eindeutig. Es scheint als ob unkontrollierbare Neugier sie leitet. Auf der einen Seite interessiert sie die Gefahr, die von dem jungen Mann ausgeht, auf der anderen Seite verweist der Erzähler immer wieder auf die Macht, die der junge Mann über Johana besitzt. Er ist die einzige Figur mit direktem Zugang zu ihren

Gefühlen. Interessant ist an dieser Stelle das Wechselspiel zwischen den beiden. Paradigmatisch für die gesamte Beziehung hat ihm Johana in einem euphorischen Moment Einlaß gewährt. Die Form und Ausführung des Zugangs bestimmt letztlich der junge Mann. Obwohl es ihm auf diese Weise gelingt, Johanas Entscheidungen zu beeinflussen, verkennt sie den Angebeteten nicht. Vielmehr erfaßt Johana ihn in seiner ganzen Person und begreift damit auch seine potentielle Gewalttätigkeit, kann sich aber dennoch nicht vor ihm schützen. Diese Struktur läßt sich in allen ihren Begegnungen wiederfinden. Ob Johana bewußt oder unbewußt handelt, ist nicht deutlich.

Als die beiden sich das erste mal gegenüberstehen, badet Johana und erfüllt sich damit einen lang ersehnten Wunsch. "She had not bathed in the river for a long time. She missed it. She missed the sight of her own body in the open". (SH 70) Mit dem Baden verbindet sie eine Erinnerung an ihre Heimat, aus der sie und die Familie vertrieben worden waren. "She had done it with her friends before they came to this strange land". (SH 70) Wiederholt verweist der Erzähler auf Johanas Sehnsucht nach dem Baden und den damit verbundenen Erlebnissen. "She missed it. It was not a big thing, but she felt something had escaped her life. She wanted to swim there in the open river, to feel that some tormented eyes were stealing in on her body, to run and search for her clothes after the wind had taken them away." (SH 71) Sie sehnt sich durchaus auch nach belästigendem und quälendem Publikum, das sie bei dieser sehr körperlichen Erfahrung beobachtet. Das Eindringen in ihre Privatsphäre ist also immer schon Teil des Badeerlebnisses gewesen. Dabei betont der Erzähler bereits im nächsten Satz, daß sie lieber mit sich und der Natur allein wäre. "She wanted to be alone with her body, not caring about clothes and people. Only the eyes of the wind and the trees were the friends she wanted to share her body with, nothing else." (SH 71) Auch hier wiederum die Ambivalenz, die Johana ausmacht. Einerseits möchte sie die belästigenden Augen fühlen, andererseits ist es ihr ausgesprochener Wunsch, ihren Körper nur mit dem Wind und den Bäumen zu teilen. Doch als sie dann schließlich ihre Kleider ablegt, sind die Gedanken an potentielle Beobachter verflogen. So entsteht der Eindruck, als ob sie nicht in der Lage wäre, ihren Körper zu schützen. "At the river, she took away her clothes without looking first to see if any eyes were feasting on the young breasts which sprouted on her chest." (SH 71) Dabei ist nicht sie als ganze Person bedroht, sondern, stellvertretend für ihre junge Sexualität, lediglich ein Teil ihres Körpers. Doch Johana interessiert sich nicht dafür. Sie konzentriert sich auf das ausgesprochen sinnliche Badeerlebnis. "She took the clothes off, plunged into

the cool water flowing so slowly that she did not feel the weight of the water pushing on her body. Her body felt the water in her armpits, nibbling coolly at her like a rat without teeth." (SH 71)

Auf dem Höhepunkt von körperlichem Wohlbefinden und Abgeschlossenheit trifft Johana auf den jungen Mann. "The boy with the civet cat mouth appeared from behind a rock. He stood there and watched her bathe. He did not speak, although she knew he wanted to say something." (SH 71) Johana, die während des Badens nichts anderes wahrnimmt als das Wasser selbst, bemerkt den jungen Mann und ist sogar in der Lage zu erkennen, daß er keine Worte findet. Er kann ihre Sinne erreichen. Dabei wird jedoch nicht klar, ob er aktiv daran beteiligt ist oder vielmehr sie ihn aufspürt. In jedem Fall kann Johana sich nicht gegen ihn schützen. Mehr noch, sie bemerkt nicht einmal, daß er in ihre Privatsphäre eindringt. "Only when he had gone did she think that he had seen her. She had not felt that before when his face confronted hers, when his eyes looked at her and saw the breasts which threatened him like the gentle horns of a young calf." (SH 71) An keiner Stelle wird klar, ob diese Begegnung tatsächlich stattgefunden hat oder lediglich in Johanas Phantasie existiert. Wie kann sie ihn bemerkt haben? Es gibt außerdem keinerlei Beweis für seine Anwesenheit. Das Wasser und die damit verknüpfte körperliche Lust machen Johana blind und taub gegenüber den drohenden Gefahren. "She knew the smaller girls were shouting at her to stop bathing, because a man was coming! But the sound of the water, the excitement which she felt in her blood, made her deaf to everything, blind to all the things she was supposed to look out for when she bathed in the river." (SH 71) Auch hier wiederum ist unklar, wie sie die Warnungen der anderen Mädchen trotz Taub- und Blindheit bemerkt haben soll. Woher weiß sie von den Zurufen und dem Mann, der sich ihr nähert, wie erkennt sie darüber hinaus seine Identität? Diese Szene ist jedoch interessant, da sich hier die Struktur von Johanas Beziehung zu dem Nachbarn offenbart. Johana gewährt dem jungen Mann Einlaß, den er bereitwillig annimmt, um dann die Situation zu bestimmen. Selbst wenn es Johana schadet, läßt sie ihn gewähren, forciert sein Handeln sogar und gewinnt aus eben diesem Moment der Ohnmacht Lust. Ob dieses Vorgehen real ist oder sich primär in ihrer Phantasie abspielt, bleibt unklar.

Ganz anders gestaltet sich die Beziehung zu ihrem Pflegebruder Marko. Zwar ist Johana ihm zugetan, doch an keiner Stelle spricht sie von Liebe. Phantasie oder gar Obsession spielt hier von Johanas Seite aus keine Rolle. Johana und

Marko teilen einen Alltag und verbringen aufgrund der gemeinsamen Arbeit sehr viel Zeit miteinander. Vor allem verbindet sie ein reger Gedankenaustausch. Damit steht dieser Kontakt dem zu dem jungen Mann diametral gegenüber. Beide Beziehungen basieren auf ganz unterschiedlichen Erfahrungen mit jeweils eigener Wirklichkeit. Die eine existiert weitestgehend in phantastischer, die andere in gelebter Realität. Zwei Welten, die sich nicht überschneiden. Auch die beiden Männer sind denkbar verschieden. Anders als der Nachbarsjunge entbehrt Marko beinahe aller Attribute von brutaler, besitzergreifender und überlegener Männlichkeit. Dabei mußte er von Geburt an Stärke beweisen. Seine Mutter bezeichnet ihn als Kind des Todes. Doch er hat alle Krankheiten und Verwünschungen überlebt. "Marko, my child, death is not a stranger in our home. You are the child of death, born when death was looking through the window. [...] This child who was born with all sorts of things on his face. A friend of diseases. [...] You refused to die on my breast, the breast of sour milk." (SH 52) Marko verläßt seine Mutter und das Land seiner Herkunft, um für Johanas Vater zu arbeiten. Ohne Land, ohne Eltern und ohne Wissen bezeichnet ihn der Erzähler explizit als einen Jungen. "He was a mere boy, Marko, the one who was learning many things from her, the one whose father did not have a farm to call his own. Marko, the boy who had to be taught how to herd cattle". (SH 13) An dieser Stelle fällt besonders auf, daß der Erzähler Markos Mutter nicht erwähnt. Dabei ist Marko auch durch ihre Position als Außenseiterin stigmatisiert. Ebenso wie die Dorfbewohner hält der Erzähler Distanz zu dieser Frau. Ein Sprechen über sie erfolgt ausschließlich in erlebter oder direkter Rede. Aufgrund dieser Erzählstrategie setzt er sich niemals selbst in Beziehung zu ihr. Der Erzähler gibt lediglich ihre eigenen bzw. die Gedanken anderer wieder. Seine eigene Position muß er auf diese Weise nicht preisgeben. Auch Marko ist nicht darin geübt, über seine Mutter zu sprechen. "The boy wants to tell her [Johana] about his mother, the one the whole village never wanted to talk to. He wants to tell her how they said his mother had things, things hidden in her pots and gourds. They said she was the one who would be killed with a nail driven into her skull." (SH 19)

Sowohl Mutter als auch Sohn bewegen sich stets in der Nähe des Todes. Während der einen ein brutaler Tod prophezeit wird, ist der andere vom Thema Tod beinahe gänzlich ausgefüllt. Selbst mit der Frau, die er liebt, spricht er über nichts anderes. Dennoch ist Markos namenlose Mutter, anders als Marko, eine der Überlebenden des Romans. Ihre Namenlosigkeit läßt sich jedoch nicht auf einen Mangel an Status und Macht zurückführen, denn über

Macht verfügt sie durchaus. Markos Machtradius hingegen ist denkbar klein. Dennoch erhält er mit seinem Namen, im Gegensatz zu seiner Mutter sowie dem Nachbarsjungen, einen sehr wichtigen Teil seiner Identität. Genau hier liegt das verbindende Element zwischen Johana und Marko. Beide tragen als einzige zentrale Figuren des Textes einen Namen. Andere, die ebenfalls namentlich genannt sind, spielen eine vergleichbar geringe Rolle.²⁹³ Johana nimmt Marko jedoch nicht als gleichwertiges Gegenüber wahr. Mehr noch, sie hat Mitleid mit ihm und bedauert, daß er keine Frau ist. Damit übertrifft sie die Einschätzung des Erzählers bei weitem. "It is you, she smiles, feeling pity for the boy who had to learn to earn money for his familiy so early in life. Pity, he is not a woman. Some man would marry him and help him to forget the wounds of this search for life." (SH 13) Dabei verbindet die zwei ein für beide fundamentaler Austausch über Fragen nach Leben und Tod. Selbstzerstörerisch widmen sie sich stets diesem Thema. "Then they went on to play with death, torturing themselves about what death was all about. What do you know about life, to mention death and love in one mouth?" (SH 13) Trotz dieser Gespräche erkennt Johana nicht, daß sie bereits die für Marko gewünschte Rolle eines Lebenspartners einnimmt.

Der Topos des Verkennens spielt im gesamten Text und vor allem in Bezug auf Johana eine zentrale Rolle. Wie schon den Nachbarsjungen kann sie auch Marko zunächst in seiner Persönlichkeit nicht wahrnehmen. Wissentlich demütigt sie ihn und bringt ihn dadurch in Gefahr. "Johana, if you continue saying that I am a baby with mucus on the nose, a useless boy who cannot be seen to be in love with a woman as ripe for marriage as you, I will die. Marko always pleaded. She knew it." (SH 13) Aus welchem Grund Johana ihn für unreif hält, bleibt unklar. Johana interpretiert seine frühe Selbständigkeit als Schwäche und die Gespräche mit ihm versteht sie als Ausdruck seiner Ohnmacht. Sie verkennt ihn. Anstatt auf die Werbungen des Mannes

²⁹³Vier Figuren werden namentlich genannt: Joshua Nkomo (SH 41), die Gefängniswärterin Petronella (SH 35), Johanas Onkel Chikwepa (SH 75) und Johanas Schwester Tariro (SH 66; 72). Die beiden männlichen Figuren tauchen lediglich an einer Stelle auf. Der Onkel versteht es, Johanas Bedürfnisse zu stillen und ihr ein Gefühl von Geborgenheit zu vermitteln. "Johana's mother would notice how Johana was feeling secure in the wings of a protective uncle, the one who knew that little eggs must not be crushed with a big stone." (SH 75) Wie Onkel Chikwepa und Marko versteht es auch Tariro, Johana in ihrer ganzen Persönlichkeit zu erfassen und ihr ihre Wünsche zu erfüllen. "In Tariro, she [Johana] had someone to share words with. That was all she wanted." (SH 67) Außerdem erkennt sie als erstes, daß Johana in Gefahr ist, als diese sich in der Kochhütte einschließt, um das Gift zu nehmen. "[Johana] was too busy dying to hear her little sister's voice, shouting, cursing, the little feet kicking at the wooden door." (SH 105) Es scheint als ob auch sie dadurch als vollständige, mit Namen versehene Persönlichkeiten dargestellt sind. Petronella könnte die Erzählerin sein. Mit ihr spricht Johanas Vater. Seine Geschichte schreibt sie auf. Nkomo ist als historische Referenz zu verstehen.

einzugehen, mit dem sie ohnehin ihr Leben verbringt, hält sie beharrlich an ihrer Liebe zu dem Nachbarsjungen fest und wartet auf dessen erlösendes Jawort. Marko befindet sich in einer ganz ähnlichen Situation. Auch seine Wünsche erfüllen sich nicht. Ihr gemeinsames Warten bringt Johana und Marko jedoch schließlich näher. "[T]hey waited together for the dark things which they did not know. They sang together in the silence of their waiting. Marko waiting for his age to come so that this woman can say yes, the other waiting for the grown man who sang on the tractor, the man with a civet cat mouth, to come and say yes". (SH 14) Immer wieder verweist der Erzähler auf das geschlossene Ausharren der beiden. Seiner Einschätzung nach wissen weder Johana noch Marko, worauf sie eigentlich warten. Klar scheint ihnen lediglich, daß ihr Vorgehen richtig ist. "They both waited for what they did not quite know, Marko and Johana. But their hearts told them it was there, waiting to be waited for, all the time. They breathed and heard their rough breath against the pulses of their hearts yearning for many things which they did not understand." (SH 14) Auch an dieser Stelle zeigt sich, wie der Erzähler stets gegensätzliche Aussagen trifft und damit als unzuverlässig erscheint. Beide wissen, worauf sie warten. Johana hat sogar ein festes Ziel vor Augen. Sie will den Nachbarsjungen heiraten. Trotz ihrer Entschlossenheit ist das Warten mit einem unendlichen Leiden verbunden, das jedoch zum festen Bestandteil dieser Liebe wird. Ebenso ergeht es Marko. "He waited, quiet, subdued by his intentions, his heart dying slowly inside him. [...] His eyes searched for the hidden groves of Johana's face, searching for some message that would tell him he was not waiting in vain, waiting for rotten meat, as he heard the others say." (SH 17) Wie Johana ist auch er dem Spott seiner Umgebung ausgeliefert. Keiner der beiden versucht sein Begehren zu verbergen. Es scheint als ob die stete Abweisung ihr Verlangen noch intensiviert und zum tragenden Element der Beziehung wird.

Als Johana und Marko sich schließlich erkennen, bedeutet dies jedoch keineswegs Heilung und Erlösung von Leid. Vielmehr führt ihre körperliche Annäherung in eine Katastrophe, die in ihrem Tod endet. Das auslösende Moment ihres vom Erzähler als erstmaliges gegenseitiges Wahrnehmen qualifizierten Blicks ist nur schwer zu entdecken. Am Ende eines normalen Arbeitstages, den beide mit der üblichen Routine absolvieren, sehen sie sich zum ersten Mal. "Marko and Johana saw each other for the first time." (SH 18) Außergewöhnlich ist lediglich, daß Johana die Verhüllung ihres Körpers vernachlässigt und Marko sich in einer männlichen Geste übt. "Johana's long skirt gave away more than she usually allowed it to. It was blown away by the

wind which peeps everywhere. Marko's eyes followed the wind's eye until he peeped too, with the wind. Johana had peeped too, with the fading light of the evening sun." (SH 18) Sie blicken sich an. Da jedoch nicht klar ist, ob Johana und Marko den selben (verstohlenen) Blick werfen, ist eben diesem Moment des Erkennens schon ein Element des Verkennens immanent. "She saw him. He saw her. They saw each other, without words, without feeling the urge to say it. Only the discomfort of their hearts told them they had visited truly strange lands from which no survivors ever came back." (SH 18) Über die Beschaffenheit dieses Territoriums gibt der Erzähler nichts preis, und schließlich wird offenbar, daß sie sich letztlich nur selbst wahrgenommen haben. "They knew they had seen themselves." (SH 18) Doch der Erzähler kommt auf diese Aussage an keiner Stelle zurück. Vielmehr verweist er immer wieder auf das gegenseitige Erkennen und die daraus folgende Annäherung zwischen Johana und Marko. "[T]hey had seen each other and their hearts exploded with restrained anticipation." (SH 22) Versteht man diese Vorfriede in sexueller Hinsicht, so erfüllt sie sich schließlich. Der Text gibt jedoch keinen genauen Aufschluß über die bis dahin vergangene Zeitspanne. Möglich wäre ihre Vorfriede als sehnsüchtige Todesahnung zu verstehen, da, nachdem Marko und Johana Liebende geworden sind, beide sterben. Untermauert wird diese These durch die dauernd um Leben und Tod kreisenden Gespräche zwischen Johana und Marko.

Die sexuelle Annäherung zwischen den beiden wird schließlich von Marko initiiert. Für ihn scheint die Zeit gekommen, in der er ihr ganz direkt seine Liebe anbieten kann. Doch auch hier ist Johanas sexuelle Beziehung mit einem gewalttätigen Element versehen. Wie in der Beziehung zu dem Nachbarsjungen verdeckt die Darstellung von sexueller Lust ein durchaus gewalttätiges Verhältnis. Besonders interessant ist, daß sich die Gewalt in dem Moment gegen Johana wendet, als Marko sie sexuell für sich gewinnen möchte. Sobald dann Johana ihrerseits darauf eingeht, kann sie der Spirale der Gewalt nicht mehr entkommen.

I can see you are troubled, Marko told her one day. She looked at him and nodded. He was young but with a sharp eye which could be dismissed. He had learnt to see many things beyond her face which always carried laughter wherever she went. [...] Why should you suffer so much because of him? he insisted, already determined to take the place of the boy with the civet cat mouth. I am here, now grown up. (SH 82)

Wie der Erzähler betont, möchte Marko den Platz des Nachbarsjungen einnehmen. Dabei macht es den Eindruck, als ob nicht etwa das

Zusammensein mit Johana ihn reizt, sondern in erster Linie ihre nun an ihn gerichtete obsessive Liebesphantasie. Dies bedeutet für Johana, daß sie von nun an auf die Zuneigung eines anderen warten muß. Keinerlei Verbesserung ihrer Lage, die sie schließlich mit einem Selbstmord beendet. Noch sieht sie in Marko jedoch einen kleinen Jungen. Gleichwohl macht ihr die Situation Angst. "Now he stood here, younger than her, a child warm from its mother's back, wanting to peep into the door of her love. [...] She was afraid of herself, of the boy whose voice boomed in front of her like thunder." (SH 82) Als ganz entscheidendes Moment ihrer Angst erscheint ihre Exilsituation. Sie versteht sich als Fremde und ist daher in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt. "She was afraid of the land of Gotami's people. Strange things were not to be done in this land, she remembered." (SH 82) Dann gelingt es ihr, ihre Angst zu überwinden und damit ist auch der Weg für Marko frei. Aus welchem Grund sie ihn schließlich als Mann wahrnehmen kann, bleibt unklar. "The day it happened, she had cast away all her fears and worries. [...] [T]he boy came quietly to where she was in her nakedness. He saw the naked body of the woman, unyielding body which she was willing to yield only for one man." (SH 83) Wie der Nachbarsjunge in einer ähnlichen Badeszene dringt auch Marko in Johanas Intimsphäre ein. Er nähert sich ihrer Nacktheit, obwohl er weiß, daß sie ihren Körper lediglich einem bestimmten Mann offenbaren möchte. Und auch hier ist Johana nicht in der Lage, sich zu schützen. Im Gegenteil, wie in der vorangegangenen Badeszene ermutigt sie den Eindringling. Ganz entscheidend ist jedoch, daß Johana ihn als Kompensation für erduldetes Leid versteht. "When the woman saw Marko, she did not speak. Only her eyes asked him to come and bathe with her. They exploded with the joy of such a thing ever happening to her who had become a reject." (SH 83) Es geht hier also nicht um Marko, sondern immer noch um den Nachbarsjungen, der sie zu einer Verstoßenen hat werden lassen.

Die Liebesszene zwischen den beiden ist ebenso uneindeutig wie schon ihre gegenseitige Annäherung. Johana, zunächst aufgrund ihrer Sexualität mit einer außerordentlichen Macht ausgestattet, wird schließlich durch den sexuellen Akt an sich geschädigt. Marko hingegen, anfänglich als ein Johana höriges Opfer dargestellt, von seinem eigenen Körper überwältigt, gewinnt aus dieser Erfahrung. Besonders interessant ist, daß nach der sexuellen Begegnung nicht die Lust, sondern vielmehr Scham und Schmerz eine deutlich übergeordnete Rolle spielen. Auf diese Weise ist auch hier sexueller Lust immer schon ein Moment von Gewalt immanent.

He obeyed her silent command, crept nearer her and lay on the sand, powerless, a victim, his blood doing many things to him [...]. Later, she was to hold his hand, leading his cracked finger to touch what he had done to her. Her hand led his hand to her sex, to the very fireplace from which he himself had been forged. He felt it, blood oozing out of her. He felt a cold pain of shame flow through his body. She looked at him, her eyes shy [...]. / Then Marko too took her hand, leading her fingers to himself, to touch the pain she had caused him. Her eyes glowed. His eyes glowed and both of them knew what they had not known for many years [...]. / For many days, she walked clumsily her gait gone. / At home, those with itchy tongues whispered that someone had broken a waterpot before reaching the destination. (SH 84)

Johana muß nun für ihre Sexualität bezahlen, indem sie an Stärke und Persönlichkeit verliert. War sie zunächst Marko weit überlegen, wird sie ihm gegenüber schüchtern. Darüber hinaus trägt sie aus dem sexuellen Erlebniss mit Marko sowohl körperlichen als auch gesellschaftlichen Schaden davon. Tagelang kann sie kaum laufen und ist dem Gespött der Menschen ausgesetzt, die von ihrer Begegnung mit Marko wissen.

Die Beziehung zwischen den beiden ändert sich nach der Badeszene grundsätzlich. Nun träumt nicht Marko von ihr oder sie von dem Nachbarsjungen, sondern Johana von Marko. Auf diese Weise hat Marko sein Ziel erreicht und den Platz des Nachbarsjungen eingenommen. Mühelos gelingt es Marko, seine damit neu definierte Rolle auszufüllen. "She was alone, with Marko in her dreams which she knew would be shattered by unkind hands, the same hands which pushed the waterpot from her head where it had sat so safely." (SH 84) Versteht man den "zerbrochenen Wasserkrug" als Metapher für ihre verlorene Jungfräulichkeit und Marko als denjenigen, der sie zerstört hat, so sieht Johana voraus, daß Marko auch ihre Träume zerstören wird. Logisch ist daher, daß Johana die sexuelle Begegnung als lieblos erinnert. Marko seinerseits, der lange davon geträumt hatte, mit Johana ein gemeinsames Leben zu führen, will sie nun verlassen. Obwohl er sich durchaus darüber bewußt ist, welche Veränderungen in Johana vorgegangen sind, hat er sie bei diesem Entschluß vollkommen aus den Augen verloren. Fast scheint es, als ob er in dem Zusammensein mit Johana ein Vergehen sieht, das er nur durch die Rückkehr zu seinen eigenen Leuten wieder ausgleichen kann. Auch diese Bewegung ist schon in sich eher zwiespältig und könnte daher als Kompensation für verübtes Unrecht verstanden werden. Marko sucht Heilung in einem Land, aus dem er aufgrund der Stigmatisierung seiner Mutter geflüchtet war. Mit diesem Schritt würde er Johana verlieren. "[S]he was no longer a stranger." (SH 78) Sie hatte ihm alles über das Land beigebracht und war keine Fremde mehr.

He knows Johana is now afraid of him. He has broken the shell of her shame, and she fears it. I think I will go away from here, he says to her. I will go back to my own people so that things can be as they were before, he speaks to her, as if to himself. She does not answer him or look at him. Johana looks only at herself, into herself to see the new life she has given away, to him ... (SH 94)

Johana, die zuvor stets das Gespräch mit Marko gesucht und ihn nie als gleichberechtigtes Gegenüber oder gar als Mann verstanden hatte, ist nun ängstlich und verstummt. Vollkommen in sich gekehrt reagiert sie nicht auf seine Worte und scheint überhaupt abwesend. Ihre Lust und der sexuelle Akt werden sowohl Johana als auch Marko schließlich zum Verhängnis.

Die Ursache für den Tod der beiden sieht der Erzähler in ihrem Warten. "[Y]oung bodies tired of waiting. One devoured inside by the liquid from the bottle whose language they cannot read, the other chewed up on the throat by a hastily made rope from the bark of a tree." (SH 25) Implizit stellt der Erzähler mit dieser Aussage Johanas und Markos sexuelle Begegnung grundsätzlich in Frage, mit der zumindest Markos Warten ein Ende genommen hatte. Johanas Situation hingegen war kaum verändert und auch der Erzähler mutmaßt: "Maybe she was tired of being left alone." (SH 102) An anderer Stelle bezieht sich der Erzähler jedoch wieder ganz eindeutig auf Johana und Marko als Liebespaar. Zwar wird Marko nicht explizit als Ursache für Johanas Selbstmord genannt, doch es besteht eine greifbare Verbindung zwischen Marko und dem Gift. "Johana held the bottle in her hands, her fingers itching with the desire to hold it for the last time. These were the fingers which held the blood of love on Marko's body." (SH 102) Da ihr Selbstmord insgesamt wie eine Liebesszene konstruiert ist, könnte man schließen, daß mit Liebesnetz der Ort ihres Todes bezeichnet wird. Lediglich von ihrer kleinen, als wahnsinnig geltenden Schwester bemerkt hatte Johana sich in die Kochhütte der Familie eingeschlossen, um dort das Gift zu nehmen. Die Gifflasche wird nun zum Ersatz der jungen Männer des Dorfes, die sich ihr entziehen. "Johana held the bottle of pain in her fingers, and the boys refused to sing to her. Their voices died. They did not sing to her as she danced this dance of death." (SH 104) Erst mit dem Tod erhält sie einen Tanzpartner, den sie im Dorf vergebens gesucht hatte. Wie in einer Liebesszene nähert sie sich ihm, schließt dann, als sie bemerkt, daß sie nicht ungestört bleiben könnten, die Tür, um sich ihm ganz zuzuwenden.

She opened the bottle of pain, glancing at the closed door as she did so. Then she put the bottle down and walked to the dirty wooden door, tied it to a

metal hook with a wire and went back to confront her new dance partner. He was there, silent, mute. She would not speak to him again, this dancer who sat there like an abandoned child outside the dance arena in the moonlight. (SH 105)

Auf diese Weise wird ihr neuer stummer Tanzpartner und damit der Tod zur Kompensation ihrer unglücklichen Begegnungen mit Marko und dem Nachbarsjungen. Inszeniert als Erlösung vollzieht sie mit ihrem Selbstmord eine Bewegung aus der Dunkelheit ins Licht, den sie jedoch nicht ohne den Schutz der Dunkelheit hätte ausführen können. "She was happy that there was no moonlight outside. Moonlit nights are not the nights to leave the arena for such a long sleep." (SH 104) Mit dieser Konstruktion spricht der Erzähler Johanas Leben in all seinen Facetten eine Sinnhaftigkeit zu, die den anderen Figuren fehlt.

Markos als Selbstmord inszenierter Tod ist hingegen weniger eindeutig und wirft vor allem in Bezug auf die Rolle von Johanas Vater sowie Johana selber einige Fragen auf. An mehreren Textstellen wird betont, Marko sei aufgeknüpft an einem Baum gefunden worden. Doch ob er sich dort selbst erhängt hat, wird vor allem durch Johanas Aussage in Frage gestellt. Sie war in dem Bewußtsein gestorben, Marko sei im Brunnen ertrunken. "She died knowing that Marko's body lay drowned, deep in the new water well which her father's hands had dug. But she died not knowing that Marko's body would be found hanging from a *munhondo* tree only a few paces from the roof of the sooty hut where her hollow body lay". (SH 106) Wie sie darauf kommt, ist unklar. An keiner Textstelle lassen sich Hinweise finden, ob sie Zeugin eines Mordes wurde oder Marko gar selber in den Brunnen gestoßen hat. Alles deutet jedoch darauf hin, daß sie an einen Mord glaubt, denn sie wähnt sich in ihrem Selbstmord alleine. "What was this dance she was now about to join? [...] Would she dance it alone just as she had walked alone for so long? Who would be brave enough to take the bold step into fire?" (SH 103) Irritierend bleibt, warum Marko noch lebt, als Johana sich umbringt. Eine mögliche Erklärung ergibt sich aus der im gesamten Text nie eindeutigen Zeitabfolge, die einzelne Ereignisse nur sehr ungenau in einen zeitlichen Bezug zueinander stellt. Darüber hinaus läßt sich ebensowenig klären, was Phantasie und was gelebte Realität der Figuren darstellt. Aus diesem Grund wird die Gleichzeitigkeit von sich gegenseitig ausschließenden Ereignissen möglich.

Neben Johana fällt auch ein Verdacht auf ihren Vater. Denn obwohl er noch keinerlei Beweise für Markos Tod hat, trauert er bereits mit seiner Frau. "He holds Johana's mother's hand as he has done many times before, at funerals. / They grieve together just as they have grieved many times before". (SH 24) Auch als er schon wahnsinnig in der Stadt umherirrt, ist ihm bewußt, Markos Tod verschuldet zu haben. "[F]ear [...] came to his heart when he knew that he had caused Marko's death". (SH 29) Entlastend wirkt jedoch die Aussage des Erzählers, denn er geht davon aus, daß keiner der beiden Eltern ahnt, wen sie noch am selben Tag beerdigen würden. "Neither of them knows the shape of the two bodies they will bury on the same day". (SH 25) Da im gesamten Text immer wieder explizit auf den Selbstmord von Johana und Marko verwiesen wird, muß der Erzähler von dieser Version ausgehen. Dennoch bleibt ein Zweifel. Auch Johanas Vater verfügt über zwei Versionen des Todes. Mal fühlt er sich schuldig, mal glaubt er an einen kollektiven Selbstmord. "They died together, happy to help each other in death. [...] [T]hey had invited each other, he thinks inside his head." (SH 35) Besonders interessant ist, daß ihr Selbstmord überhaupt den Ausschlag gibt, diese Geschichte zu erzählen. In einem Vorwort wendet sich der implizite Autor an die Leser: "*Shadows* was born many years ago when I saw two young people, opt for death instead of life. I then resolved that I would one day write their story." (SH 7) Johana und Marko sind durch ihre Tat, die Entscheidung für den Tod zu Helden geworden, auf die sich die anderen Figuren des Textes immer wieder beziehen. "The children [...] wish they had done what Johana did to herself long before the war came to their land. They wish they had the courage of Marko, the young boy who took life into his own hands and killed it." (SH 30) Im Angesicht des Bürgerkriegs werden sie zu Idolen einer neuen Generation. Eine neue Generation, die sicherlich vor der Entscheidung steht, für ihre Freiheit zu kämpfen, wählt ausgerechnet Johana und Marko als Vorbild. Zwei Menschen, die sich ihr ganzes Leben lang haben demütigen lassen und deren Todesumstände mehr als zweifelhaft sind. Doch die genauen Umstände ihres Todes verschwinden hinter einem Mythos, der sie im Sinne von Shakespears Romeo und Julia zu tragischen Liebenden macht.

Vor der Betrachtung der genauen Todesumstände von Johana und Marko hält dieser durch die anfangs vom impliziten Autor abgegebene Erklärung entstandene Mythos jedoch nicht stand. Selbst wenn man davon ausgeht, daß Johana und Marko mit ihrer Entscheidung für eine sexuelle Beziehung ihren Tod billigend in Kauf genommen haben, trifft der Mythos weder die Qualität ihres Verhältnisses, noch die Art ihres Endes. Die Aussage "two young

people, lovers, opt for death instead of life" suggeriert das tragische Ende zweier Liebenden, die sich bewußt für den Tod entschieden haben. Doch zumindest bei Marko besteht erheblicher Zweifel, ob sein Tod überhaupt selbstbestimmt ist. Ebenso ist Johanas Suizid nicht freiwillig, sondern das Resultat einer für sie unerträglich gewordenen Lebenssituation. Denn nun wird sie wieder von einem Mann, den sie liebt, gequält. Folgt man den Aussagen von Markos Mutter im inneren Monolog mit ihrem Sohn, so war Johana sogar schwanger. "Did they say the woman you shared death with had a baby in her womb? Tell me, was that your baby? Oh, how the two of you refused me a child of my own child." (SH 54) Auf diese Weise erhält Johanas Selbstmord eine völlig andere Dimension, denn unabhängig von der Vaterschaftsfrage wird ihre Tat nun zu einer notwendigen Handlung. Angesichts der Kontrolle durch ihren eigenen Vater hatte sie keine andere Wahl, ein uneheliches Kind wäre in jedem Fall ihr Ende gewesen.

An dieser Stelle zeigt sich die Grundstruktur des Romans. Unter dem Deckmantel sexueller Lust verbirgt sich stets ein durch Gewalt gekennzeichnetes Verhältnis. Dies gilt sowohl für das vom impliziten Autor genannte Erzählmotiv als auch für alle anderen im Text konstruierten, durch sexuelle Lust bestimmten Beziehungen. Der implizite Autor hat nicht die Geschichte zweier Liebenden geschrieben, die sich für den Tod entscheiden, sondern das tragische Leben zweier Figuren, die als Überlebende einer Vielzahl von Gewaltereignissen schließlich aufgrund ihrer Sexualität scheitern. Allen durch sexuelle Lust bestimmten Beziehungen ist das Element der Zerstörung immer schon immanent. Das stilistische Mittel eines ausgesprochen kompliziert aufgebauten Plots überdeckt diese Struktur. Im Text sind die unterschiedlichen Liebesgeschichten in mehreren Erzählsträngen dem Leben von Johanas Vater gegenübergestellt. Gleichmaßen als Kollaborateur und Terrorist verfolgt und gedemütigt irrt er alleine durch die Stadt. Kriegerische Gewalt, vor allem die Gewalt eines Bürgerkrieges, wird hier mit einer vermeintlichen Liebesgeschichte konfrontiert, die Jahre vor Beginn des Krieges stattfindet. Interessant ist jedoch, daß nicht nur der Krieg, sondern auch Johanas Sexualität als Ursache für das Scheitern ihres Vaters gilt. Diese doppelte Bezugnahme findet sich auch in der Widmung des Texts wieder.

for those killed in wars / though they never declared any / for they have no
 one to declare them to / being villagers wielding only spears / words and hope.
 / for Johana's father / whom no one remembers / after so many deaths / so
 many tears / shattering many dreams / in the desolate heart. (SH 5)

Da hier Johanas Vater zusammen mit den Kriegstoten gedacht wird, ist er als Opfer initiiert. Für diese Figur hat das Erzählen der Geschichte eine reinigende Funktion. Vergleichbares gilt für den Nachbarsjungen, der, im Laufe der Zeit verändert, nun plötzlich soziale Fähigkeiten aufweist. "He has changed. He will change again when he tells these tales to his own children." (SH 9) Dabei hatte Johana ihm zuvor jegliches Interesse an seinen Kindern abgesprochen (SH 69). Anders als Johana und Marko muß er nicht für seine Sexualität bezahlen. Es scheint, als ob sein gewalttätiges Potential ihn schützt. Ähnlich ergeht es Johanas Vater. Zerstört und von der Gesellschaft ausgeschlossen wird ihm mit dem Text ein Denkmal gesetzt. Dabei ist er sowohl für den Tod seiner Tochter als auch für den seines Pflegesohns verantwortlich, dennoch soll die Erinnerung an ihn bewahrt werden. Gewalt sichert in *Shadows* das Überleben. Fragt man dabei nach der Funktion von Liebe, Lust und Sexualität, so verdeckt diese stets das gewalttätige Potential der als Liebesbeziehungen eingeführten Verbindungen.

b. Körper und Sexualität im familiären Diskurs

Der Konflikt zwischen den Generationen wird in der afrikanischen Literatur häufig thematisiert. Wie Odile Cazenave (2000) zeigt, war der Blick in den '60er und '70er Jahren jedoch in erster Linie auf die Mutter-Sohn Beziehung fokussiert. Erst mit Ken Buguls Analyse einer Mutter-Tochter Beziehung in *Le baobab fou* (1984) ändert sich dies.²⁹⁴ Mit dieser Verschiebung entsteht auch ein neuer Blick auf Sexualität. "As the positions of mothers, children, and family are redefined by women writers, so is man in his status as father; these reevaluations are indispensable steps in the development of a new sexual ethic."²⁹⁵ Inzwischen ist auch in der Literatur von Männern der sich noch bis in die '80er Jahre eher an der Peripherie bewegend Vater mehr ins

²⁹⁴Christina von Braun macht deutlich, daß es einen Unterschied zwischen Mutter-Tochter und Mutter-Sohn Konflikt gibt. "Den beiden Funktionen der Sprache - Unterscheidung einerseits, Vereinigung andererseits - entsprechen die unterschiedlichen Funktionen der Sprache für die Konstruktion des *Ichs* bei beiden Geschlechtern. Während die Funktion der Unterscheidung für die Entwicklung der weiblichen Geschlechtsidentität Bedingung ist, stellt die vereinigende Funktion der Sprache die Voraussetzung dafür dar, daß die männliche Geschlechtsidentität entstehen kann." Aus diesem Grund funktioniert auch die Abgrenzung zur Mutter immer unterschiedlich. Die Tochter kann sich nur durch die Sprache gegen die Mutter abgrenzen, der "Sohn hingegen ist ohnehin schon durch sein Geschlecht von der Mutter unterschieden." Braun, Christina von: *NICHTICH. Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt a.M. 1990. (Erstausgabe: 1985). S. 152.

²⁹⁵Cazenave, Odile: *Rebellious Women. The New Generation of Female African Novelists*. Boulder 2000. (Franz. Erstausgabe: 1996). S. 113.

Zentrum gerückt. Und wie die Mutter gerät auch er in Konflikt mit der nachfolgenden Generation. Die Differenz zwischen Jung und Alt begründet sich zumeist im Erwerb formaler Bildung sowie einer durch Landflucht entstehenden urbanen Sozialisation.²⁹⁶ Hierbei zieht sich insbesondere das Thema Mutterschaft wie ein roter Faden durch die Literatur von Frauen und steht auch in der (feministischen) literaturwissenschaftlichen Kritik stets im Mittelpunkt. Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi verweist auf die Differenz, die sich in diesem Diskurs zwischen westlichen und afrikanischen Positionen ergeben kann.

[T]he critique of motherhood (that views women as forced mothers) and heterosexuality (that views women as sexual slaves), despite its emphasis on women and their rights over their bodies, can be problematical to most African women simply because motherhood and family have historically represented different experiences and social practices to Western and African women.²⁹⁷

In den literarischen Texten wird dieses Spannungsverhältnis vielfach aufgegriffen, wobei oftmals eine Differenz zwischen jüngeren und älteren Frauengestalten besteht. Ebenso wie der Wandel in den Genderbeziehungen lassen sich auch die Probleme, die mit der Unabhängigkeit eines Lands

²⁹⁶ Prototypen für dieses Thema sind beispielsweise: Achebe, Chinua: *The African Trilogy. Things Fall Apart. No Longer At Ease. Arrow of God*. London 1988. (Erstausgaben: 1958, 1960, 1964); Chraïbi, Driss: *Die Zivilisation Mutter!* Zürich 1982 oder Ogot, Grace: *The Promised Land*. Nairobi 1971. (Erstausgabe: 1966). Oft ist in den Texten eine weite Kluft zwischen den Generationen und das Wissen der Alten entweder als hoffnungslos abergläubisch oder als heilbringende Weisheiten dargestellt. In jedem Fall gilt die ältere Generation hier jedoch nicht als zukunftsfähig. Damit geht vielfach eine romantisierende Form der Darstellung des präkolonialen Afrikas einher. Beispielhaft ist: Hove, Chenjerai, Ilja Trojanow: *Hüter der Sonne. Begegnungen mit Zimbabwes Ältesten - Wurzeln und Visionen afrikanischer Weisheit*. München 1996. Hier wird ein paradiesisches präkoloniales Afrika entworfen, in dem Konflikte zwischen den Generationen nicht vorkamen. Rosemary Gordon zeigt in einer Untersuchung zur zimbabwischen Bildungspolitik, daß sich im Erziehungssystem hinsichtlich der Benachteiligung der Unterschicht sowie der von Frauen seit der Unabhängigkeit in wesentlichen Punkten nichts verändert hat. Darüber hinaus ist anders als noch 1980 die Forderung nach Geschlechtergleichheit kein Thema mehr. "Equity is no longer a stated aim in the state of Zimbabwe". Vgl. Gordon, Rosemary: "Education Policy and Gender in Zimbabwe." *Gender and Education*. 6/2, 1994. S. 131-139.

²⁹⁷ Nfah-Abbenyi, Juliana Makuchi: *Gender in African Women's Writing. Identity, Sexuality, and Difference*. Bloomington 1997. S. 24. Vgl. zum Thema Feminismus und afrikanische/schwarze Literatur auch: Hudson-Weems, Clenora: *Africana Womanism: Reclaiming Ourselves*. Troy 1993; Nnaemeka, Obioma (Hrsg.): *Sisterhood. Feminisms and Power. From Africa to the Diaspora*. Trenton 1998; Ogunyemi, Chikweny Okonjo: *Africa Wo/Man Palava. The Nigerain Novel by Women*. Chicago 1996; Oyewumi, Oyeronke: *The Invention of Women. Making an African Sense of Western Gender Discourses*. Minneapolis 1997; Petersen, Kirsten Holst: "First Things First. Problems of a Feminist Approach to African Literature." *Kunapipi*. 6/3, 1984. S. 35-47. Schipper, Mineke: *Imagining Insiders: Africa and the Question of Belonging*. London 1999. Hudson-Weems, Ogunyemi und Oyewumi haben unterschiedliche Konzepte von afrikanischem/schwarzem Feminismus entworfen, die sich in deutlicher Abgrenzung zum westlichen Wissenschaftsdiskurs definieren. Zum Thema Mutterschaft, Nation und Postkolonialismus vgl. a. Nasta, Susheila (Hrsg.): *Motherlands. Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*. London 1991 und Nnaemeka, Obioma (Hrsg.): *The Politics of (M)Othering. Womanhood, Identity, and Resistance in African Literature*. London 1997.

einhergehen, anhand des Generationskonflikts besonders deutlich darstellen, denn auch hier sind die Altersgruppen in ganz unterschiedlicher Form von den Veränderungen betroffen. Dies gilt auch für den zimbabwischen Kontext. Da den Truppen des 2. Chimurenga in erster Linie jüngere Menschen angehörten, machte die neue Generation ganz andere Erfahrungen als ihre Eltern. Mehr noch, Norma Kriger (1992) verweist darauf, daß der Konflikt zwischen den Generationen die Jugend sogar ermuntert hat, am Kampf für ein unabhängiges Zimbabwe teilzunehmen. "Peasant voices in the Zimbabwean case study draw attention to the important role of unmarried peasant youth in aiding the guerrillas, and how gender and generational conflicts within the peasantry spurred women and youth to participate."²⁹⁸ Innerhalb der zivilen Truppe waren die Aufgabenbereiche der Jungen und Alten strikt voneinander getrennt. Dieses der bäuerlichen Gesellschaft angepaßte System führte jedoch dazu, daß die junge Generation oftmals mehr Macht hatte als die ältere. Aufgrund der Aufgabenverteilung verbrachten die Jungen mehr Zeit mit den Guerillas und konnten daher ein sehr viel engeres Verhältnis zu ihnen aufbauen. Dies verlieh ihnen Autorität. Gleichzeitig waren sie weniger zu Hause und konnten sich so dem Einflußbereich ihrer Eltern entziehen. "The opportunity to alter oppressive constraints imposed by elders on their daily life provided an important impetus that helped sustain *youths'* participation in the guerrilla war."²⁹⁹ Das Verhältnis zwischen den Generationen veränderte sich in dieser Zeit fundamental. Insbesondere als sich zeigte, daß die Jungen ihre Macht durchaus mißbrauchten. Beispielsweise gaben sie aus reiner Schikane Befehle an die Älteren falsch weiter und bereicherten sich an den für die Guerillas bereitgestellten Gütern. Eine vor allem in der bäuerlichen Gesellschaft auf Respekt aufbauende Hierarchie funktionierte nicht mehr.

In der zimbabwischen Literatur geht Shimmer Chinodya mit *Harvest of Thorns*, dem wohl bekanntesten Buch über den zimbabwischen Bürgerkrieg, auf den Generationskonflikt ein.³⁰⁰ Hier steht der Lebensweg eines jungen Kombattanten im Mittelpunkt. Besonders interessant ist der Text, da sich persönliche und politische Motive, am Kampf für ein unabhängiges Zimbabwe teilzunehmen, deutlich vermischen. Angus Calder (1995) spricht Benjamin Tichafa sogar jegliche politische Motivation ab. "It is revolt against

²⁹⁸Kriger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992. S. 25.

²⁹⁹Ebd. S. 179.

³⁰⁰Dieser Text gehört auch in Zimbabwe zu den meistgelesenen Büchern über den Bürgerkrieg. Er ist inzwischen sogar Schullektüre, mit einer eigenen Lektüreeinweisung. Vgl. dazu: Abrahams, Beverley, Lesley Humphrey: *Study Guide to Harvest of Thorns*. Harare 1993.

his petty bourgeois upbringing, and resulting fear of punishment, which drives him to the frontier, not love of a particular land, or even of Zimbabwe in general."³⁰¹ Damit folgt er dem Urteil von Benjamins Vater. Doch der Widerstand gegen die Eltern und der gegen das Kolonialregime lassen sich nicht eindeutig voneinander trennen. Denn obwohl auch die ältere Generation Opfer von Kolonialismus ist, so ist sie dennoch Teil des herrschenden Systems. *Harvest of Thorns* skizziert die Karriere eines Außenseiters. Benjamin Tichafas Leben ist bis zum Eintritt in die Befreiungsarmee von Schwierigkeiten und Katastrophen bestimmt. Schon pränatal bereitet er seiner Mutter Ärger. "This [...] pregnancy was difficult from the start." (HOT 75) Als Jugendlicher wird er dann wegen Brandstiftung festgenommen und bestraft. Kurze Zeit später schlägt er beim Holzhacken seinem Bruder versehentlich ein Bein ab. Und schließlich, kurz vor seinem Schulabschluß, verhaftet ihn die Polizei bei einer Sympathiekundgebung für die Guerillas. Daraufhin tritt Benjamin in die Befreiungsarmee ein. Seine Beweggründe liegen weder eindeutig im Persönlichen, noch im Politischen, denn diese sind in seinem Leben nicht mehr eindeutig zu trennen. Mit der Fokussierung auf die Konflikte in der Adoleszenz fährt der Roman auch in der folgenden Phase von Benjamins Leben fort. Es stehen nicht so sehr die politischen, als vielmehr die privaten Konflikte der Guerillas im Vordergrund, die in einem Krieg an Brisanz gewinnen. Damit weicht *Harvest of Thorns* deutlich von anderen Texten über den 2. Chimurenga ab.

Chinodya's guerrillas are not men but immature youths, barely out of boyhood but burdened with the experience and wisdom beyond their years. Hence their squabbles and bickerings arise not from ideological conflicts [...] but from personal rivalries and temperamental differences and from all the usual pressures of adolescence magnified by the crisis situation of the guerrilla.³⁰²

Zugespitzt auf die Figur des Benjamin zeigt sich in *Harvest of Thorns* der von Norma Kriger verdeutlichte Zusammenhang zwischen Generationskonflikt und Befreiung des Landes. Denn wie sie in ihrer Studie nachweist, motivierte diese Auseinandersetzung die jüngeren zur Teilnahme am bewaffneten Kampf.

Ein wichtiger Aspekt des Generationskonflikts ist Sexualität. Und auch in *Harvest of Thorns* spielt sie eine wesentliche Rolle. Zunächst geht es um die

³⁰¹Calder, Angus: "The New Zimbabwe Writing and Chimurenga." *Wasafiri*. 22/1995. S. 39.

³⁰²Wright, Derek: *New Directions in African Fiction*. New York 1997. S. 97.

Entdeckung der eigenen Sexualität, dann um deren Unterdrückung in Zeiten des Krieges und schließlich um die mit den Eltern geführte Auseinandersetzung über die neu gewonnene Selbstbestimmung. Als Benjamin nach der Befreiung mit seiner schwangeren Freundin Nkazana nach Hause zurückkehrt, sind seine Eltern, insbesondere sein Vater, entsetzt. Immer wieder hatte er sich die Heimkehr seines Sohnes vorgestellt. "Over and over, in his mind, he had wondered what the reunion would be like." (HOT 262) Er hatte nie an Benjamins politische Motivation geglaubt. "Shutting his ears to any suggestion of the heroism of his son's departure, he had seen his son's act as the ultimative defiance of his authority." (HOT 262) Dementsprechend versteht er Nkazanas Anwesenheit und vor allem ihre Schwangerschaft als Angriff gegen sich. Im Streit mit seiner Frau sagt er: "You mean he brought that girl with him, from the bush? He brought her here with him, to my house, without my knowledge, and you let her stay, without consulting me?" (HOT 262) Er glaubt noch immer ein Mitspracherecht bei der Wahl der Ehefrau zu haben. Alice Armstrong zeigt, daß dies in Zimbabwe zunehmend zum Streitpunkt zwischen Eltern und ihren Kindern geworden ist.

In recent years there has been a power struggle between the old and the young in Zimbabwe, and this power struggle has focused largely on the right of parents to control the marriages of their children, particularly their daughters. The struggle has revolved around the Legal Age of Majority Act, which, among other things, allows girls over the age of 18 to marry without parental consent [...]. This is contrary to customary law, under which a child of any age must have approval of her parents to marry, and is seen by many - perhaps most - parents as an affront against 'culture' and the cause of a variety of today's problems [...]³⁰³

Auch Benjamin hat sich über das Customary Law hinweggesetzt. Wiederum im Streit mit der Mutter sagt der Vater: "Marry her? Just like that? Without telling me? And who is she? Was she a ... was she in the war?" (HOT 262) Doch als er dann auf seinen Sohn trifft, hat er vergessen, was er ihm all die Jahre an Vorwürfen vortragen wollte. "Mr. Tichafa's rehearsals came apart." (HOT 263) Er bietet seinem Sohn sogar an zu bleiben. "'She can stay here, you both can stay here.'" (HOT 263) In dieser Szene wird der Machtverlust von Benjamins Vater überdeutlich. Da die beiden längst im Haus wohnen, ist das Angebot, das er unterbreitet, keine von ihm herbeigeführte Entscheidung. Sein Sohn läßt ihn das spüren. "'Where else could I go? This is my home, isn't

³⁰³Armstrong, Alice: *Culture and Choice. Lessons from Survivors of Gender Violence in Zimbabwe*. Harare 1998. S. 74

it?" (HOT 263) Angus Calder interpretiert Benjamins Verhalten als bewußte Handlung. "[He] has reemerged from the ranks of the guerrillas [...] in a mood to confront his parents and to dominate his family."³⁰⁴ Doch Benjamin hätte, wie er selber sagt, keine andere Bleibe gefunden. Und einmal zu Hause angekommen, begibt er sich wieder in die Rolle des Außenseiters. Inzwischen ist er jedoch mutiger geworden, bringt seine schwangere Freundin mit und streitet mit seinem Vater um dessen Liebesleben. Ideologisch ist Benjamins Sprache nun vom Befreiungskampf geprägt. "I can say anything I want anywhere. You have to admit your mistakes." (HOT 264) Benjamin Tichafa verkörpert in jeder Hinsicht Opposition. Er setzt sich über alle gesellschaftlichen Konventionen hinweg, stellt bestehende Machtstrukturen in Frage und kämpft, wenn es sein muß, für eine neue Ordnung. Dies gilt sowohl für den politischen als auch den familiären Bereich.³⁰⁵

Während in *Harvest of Thorns* vor allem ein Vater-Sohn Konflikt im Mittelpunkt steht, wendet sich Chenjerai Hove mit *Shadows* in erster Linie einer Vater-Tochter Beziehung zu. Allein diese Fokussierung ist für die Literatur von Männern bemerkenswert.³⁰⁶ Darüber hinaus setzt sich der Roman mit weiblicher Lust und Sexualität auseinander. Beides Aspekte, die laut Odile Cazenave bis in die '80er Jahre nicht vorkamen. Weibliche Sexualität wurde auch in der Literatur von Frauen lediglich als Problem im Zusammenhang mit Fehlgeburt, Unfruchtbarkeit und Polygamie thematisiert. In *Shadows* ist Johanas Sexualität aufs engste mit dem persönlichen und gesellschaftlichen Niedergang ihres Vaters verwoben. Schon zu Beginn des Textes wird ein Zusammenhang zwischen der Geschichte der Liebenden, die der implizite Autor erzählen möchte, und der der unschuldig Gefallenen, d.h. Johanas Vater, gezogen. Sowohl den Opfern von Krieg als auch Johanas Vater ist diese Liebesgeschichte gewidmet. Dabei kulminiert in Johanas Vater die Ambivalenz von Macht und Gewalt im kolonialen und postkolonialen

³⁰⁴Calder, Angus: "The New Zimbabwe Writing and Chimurenga." *Wasafiri*. 22/1995. S. 38.

³⁰⁵Benjamin Tichafa erinnert in vielerlei Hinsicht an Andrew Hondebrood aus John Eppels *The Giraffe Man*. Ein Junge, erzogen von seiner Großmutter, kommt wie Benjamin schließlich in ein Internat, wo auch er im dauernden Streit mit seinen Mitschülern liegt. Markant ist vor allem, daß beide in der Adoleszenz von Erwachsenen umgeben sind, die ihnen kein Gegenüber sein können. In *The Giraffe Man* sind sie wahnsinnig, in *Harvest of Thorns* eng mit dem kolonialen System verhaftet. Darüber hinaus haben beide in der Adoleszenz außergewöhnlich brutale körperliche Erlebnisse. Der eine hackt seinem Bruder ein Bein ab, der andere schneidet sich, als er versucht sich zu kastrieren, ein Stück seines Penis ab. Mit dem Blick aus zwei unterschiedlichen Richtungen verweisen die Texte insgesamt auf den Zerfall der Kolonialgesellschaft. Vgl. Eppel, John: *The Giraffe Man*. Cape Town 1994.

³⁰⁶Wie sich jedoch schon anhand von *Bones* gezeigt hat, garantiert die Fokussierung auf Frauen keinen Perspektivenwechsel.

Zusammenhang. Wie auch alle anderen Figuren des Textes ist Johanas Vater nur schwer zu fassen. In seiner Zwiespältigkeit versperrt er sich jedem Zugriff. Immer wieder wird das Bild aufs neue durchbrochen. Johanas Vater, aufgrund der Bodenreform entwurzelt, Opfer von Soldaten und Kombattanten, ist selber Agent von Gewalt. Als Verräter diffamiert und bestraft, wird er schließlich wahnsinnig. Besonders interessant ist, daß sowohl im Bewußtsein des Vaters als auch der Tochter eine enge Verbindung zwischen ihrer Sexualität und seiner Identität besteht. Johanas Liebesleben verändert ihre Beziehung zum Vater grundlegend. Ginge es nach ihr, würde ihr Vater, der ausschließlich mit dem Namen "Johanas Vater" auftritt, seine Identität verlieren, sobald sie in intimen Kontakt mit Männern tritt. Johana will nicht mehr, daß ihr Vater sich nach ihr benennt. Ersatz schlägt sie jedoch nicht vor. Da an keiner Stelle des Textes ein anderer Name für ihn genannt wird, droht Johanas Vater mit dem Beginn der Sexualität seiner Tochter der Identitätsverlust. Daraus läßt sich schließen, daß Johana annimmt, ihr Vater sei nicht mit ihrem Verhalten einverstanden. Mit einem Blick in die (weiße westliche) Psychoanalyse könnte man eine Erklärung für Johanas Verhalten finden. Denn mit Christa Rohde-Dachser (1997) ist die Sexualität einer Frau eng mit dem Weiblichkeitsentwurf des Vaters verbunden. "Es scheint, als ob das Unbewußte der Tochter (Frau) den ihr vom Vater (Mann) angetragenen Weiblichkeitsentwurf intuitiv erfasse, um sich mit ihm so zu identifizieren, als wäre die Unangefochtenheit der Position des Vaters und die Sicherung seiner Integrität auch ihre Überlebensgarantie."³⁰⁷

Wie problematisch jedoch die Übertragung von Erklärungsmodellen einer weißen Gesellschaft auf eine schwarze Gesellschaft ist, zeigt Gloria Joseph (1993). "Die Auswirkung der rassistischen und wirtschaftlichen Unterdrückung sind in bezug auf Struktur und Funktionsweise Schwarzer Familien von großer Bedeutung."³⁰⁸ Für *Shadows* bedeutet das, daß durch die

³⁰⁷Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M. 1997. (Erstausgabe: 1991). S. 122. In erster Linie werden hier die Positionen von Sigmund Freud und Helene Deutsch analysiert. Die Autorin bezieht sich jedoch ausschließlich auf eine weiße Gesellschaft.

³⁰⁸Joseph, Gloria I.: "Schwarze Mütter und Töchter. Ihre Rollen und Funktionen in der US-amerikanischen Gesellschaft." In: Dies.: (Hrsg.): *Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen*. Berlin 1993. S. 186. Auch Stanlie M. James verweist auf die Differenz zwischen einem weißen und schwarzen Konzept von Mutterschaft. So verfügen viele schwarze Gesellschaften über das Konzept des "Othermothering", die Aufzucht und Pflege von Kindern durch soziale Mütter. In einer Studie zu afroamerikanischen und westafrikanischen Gesellschaften zeigt sie, daß "Othermothering" für das Funktionieren dieser Gesellschaften grundlegend ist. Vgl. dazu James, Stanlie M.: "Mothering: A possible Black feminist link to social transformation?" In: Dies., Abena P.A. Busia (Hrsg.): *Theorizing Black Feminisms. The Visionary Pragmatism of Black Women*. London 1993. S. 31-54. In Anbetracht der Fülle von

Landenteignung und den darauf folgenden Wegzug die Identität der Familie zerstört wurde. Daher sind die Familienmitglieder sicherlich viel mehr aufeinander angewiesen, denn nur gegenseitig können sie sich ihre Identität bestätigen. Eine andere Bezugsgröße gibt es auf dem fremden Land nicht. Johanas enge Verbundenheit mit der Identität (mit dem Namen) ihrer Eltern bestätigt diese These. Wenn sie sich also einen Mann wählt, der, wie sie weiß, nicht den Vorstellungen ihres Vaters entspricht, setzt sie sowohl die Existenz ihres Vaters, als auch indirekt ihr eigenes Leben aufs Spiel. Besonders auffällig ist, daß der Verlust der Identität zwar in Bezug auf die Namensgebung in gewisser Hinsicht auch für Johanas Mutter gilt, ihr jedoch daraus kein Schicksal als Kollaborateurin, politisch Verfolgte, Wahnsinnige und schließlich Vergessene erwächst. Dabei ist sowohl sie als auch Markos Mutter mit einem detaillierten Wissen über die Sexualität ihrer Kinder ausgestattet. Anders als die Identität der Mutter ist die des Vaters eng an Johanas jungfräuliches Leben gebunden. Ein Vorgang, der bemerkenswert ist, da Johana nicht das einzige Kind ihres Vaters ist. Sie besitzt die Macht der Namensgebung und verfügt damit über eine identitätsstiftende Position. Auf diese Weise ist sie mit einem Machtpotential ausgestattet, das sie von allen anderen Figuren unterscheidet. Sie bestimmt die Identität ihres Vaters.

Zwischen Vater und Tochter besteht eine enge Verbindung, die beiden Seiten zwar durchaus bewußt ist, deren weitreichenden Einfluß Johana jedoch nicht immer erkennt. So bereitet ihr beispielsweise seine Wertschätzung des Nachbarsjungen schlaflose Nächte. "[H]e confessed his admiration for the boy who sang on the tractor. / For Johana, the words of her father did something which she could not understand. They ate into her heart, causing her sleepless nights, nagging her in all her work." (SH 70) Johana ist dem Einfluß ihres Vaters ausgesetzt, ohne daß sie dies genau interpretieren kann. Man könnte also mit Rhode-Dachser schließen, daß sie unbewußt dem Weiblichkeitsentwurf ihres Vaters entspricht. Auf diese Weise gelingt es dem Vater, bis zu einem bestimmten Punkt ihre Sexualität zu kontrollieren. Darüber hinaus kennt er seine Tochter sehr genau und erweist sich als guter Beobachter. Ihre Phantasie um den Nachbarsjungen ist ihm nicht entgangen. "He wonders what had become of her in her waiting, in her search for her

Studien zur Mutter-Kind (Tochter) Beziehung gibt es eher wenige Analysen der Vater-Kind Beziehung. Joseph verweist lediglich darauf, daß das von den Müttern vermittelte Männerbild in 72% ihrer Fälle klar negativ war. Vgl. Joseph, Gloria I.: "Schwarze Mütter und Töchter. Ihre Rollen und Funktionen in der US-amerikanischen Gesellschaft." In: Dies.: (Hrsg.): *Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen*. Berlin 1993. S. 189.

elusive lover". (SH 23) Mehr noch, er erkennt, anders als Johana, wie aussichtslos ihr Begehren in Bezug auf den jungen Mann ist. Auch für Johana besteht eine enge Verbindung zwischen ihrer Sexualität und der Beziehung zu ihren Eltern, insbesondere zu ihrem Vater. Als sie schließlich einem romantischen Treffen mit dem Nachbarsjungen zustimmt und er ihr dann ein Heiratsversprechen gibt, gilt Johanas erster Gedanke ihrem Vater.

[I]n the burning heat of the afternoon, she said yes and gazed at him, her dark eyes dancing with passion. [...] I am late at home, she said as she disentangled her fingers from this man who would marry her [...]. She felt in her heart that her father must not, from that day, be called Johana's father. / That day she walked home, hating to hear her mother call her husband Johana's father, hating to hear the mouths of her friends call her mother Johana's mother. (SH 78)

Der Erzähler gibt kaum Auskunft darüber, was genau bei diesem Treffen geschehen ist. "They were now in the land of confused passions, not knowing which step to take like people stuck in the mud of love." (SH 77) Versteht man diese Begegnung als den Beginn von Johanas Sexualität, so geht damit für sie eine deutliche Trennung von ihren Eltern einher. Der Namensentzug funktioniert hier als Merkmal dieser Trennung. Daher auch ihr plötzlich verspürter Haß, sobald sie den Namen ihrer Eltern vernimmt. Besonders auffällig ist, daß das Namensverbot weniger für ihre Mutter als für ihren Vater zu gelten scheint. Es stellt sich die Frage, was sie haßt und was genau sie befürchtet, trüge ihr Vater weiterhin ihren Namen? Da in dem Text Johanas Willen nicht stattgegeben wird und sowohl der Erzähler als auch andere Figuren ihren Vater durchgehend "Johana's father" nennen, verstärkt sich der Eindruck, als ob sein Scheitern und damit der Untergang der Familie eng mit Johanas Sexualität verwoben ist. Ihr Versuch, die Familie durch eine Neubenennung zu retten, schlägt fehl.

In einer ähnlichen Szene wiederholt sich Johanas Vorgehen. Als Marko um sie wirbt, denkt Johana wiederum an die ihr nahestehenden Personen, insbesondere an ihren Vater. Darüber hinaus zeigt sich, wie ängstlich sie versucht, jeden Schritt ihres Vaters vorherzubestimmen. Ihre Phantasie geht dabei so weit, daß sie sogar seine Stimme vernehmen kann, die durch weit entfernte Vorfahren noch verstärkt wird. Damit baut Johana ein Überwachungsnetz auf, das bis zu ihren Ahnen zurückreicht. Alle ihre folgenden Handlungen müssen in Bezug auf dieses Überwachungssystem verstanden werden, denn der Zusammenhang zwischen ihrer Sexualität und ihrer Herkunft läßt sich nicht übersehen.

Now he stood there, younger than her, a child warm from its mother's back, wanting to peep into the door of her love. How does she tell such a story to the people who cared about her? / Her father would kill her if his ears discovered that a mere herdboyd had courage enough to stand in front of her, telling her with a straight face that he loved her. What had you shown the boy to give him the courage to say those words? She heard her father ask far away, his voice echoed by many elders in faraway lands which were only shadows in her memory. (SH 82)

Johana behält schließlich recht. Sobald der Vater ihre sexuelle Lust wahrnimmt, entwickelt sich eine sowohl für ihn als auch Johana und Marko zerstörerische Katastrophe.

Der Text gibt keine genaue Auskunft darüber, ob und wie Johanas Vater von der intimen Begegnung zwischen seiner Tochter und Marko erfahren hat. Nachdem er jedoch in das, wie es im Text heißt, "love-net" seiner Tochter gelaufen ist, versucht er Marko mit einer Axt zu erschlagen. Die genaue Beschaffenheit des "love-net" ist eines der Rätsel des Romans. Ungeklärt bleibt, was Johanas Vater dort erlebt oder gesehen hat. Er selber kann sich an den Tag nicht erinnern. "Johana's father does not remember any more the day he walked into the love-net set by his daughter." (SH 23) Doch der Versuch, seinen Pflegesohn zu ermorden, mißlingt. "Later [Marko] knows the axe has missed him. [...] / He runs away, from his home which has become his home for many years, from the man who has become his father for endless years". (SH 24) Johanas Vater muß also eine Verbindung zwischen dem "love-net" und Marko sehen. Dabei kann er Marko dort nicht gefunden haben, da dieser arglos das Vieh zählt. "[He] runs away to the cattle-pen where Marko sits on the wooden walls counting cattle, singing to himself, happy to smell the cowdung that has become his life." (SH 23) Auch den Tod seiner Tochter hat er noch nicht entdeckt. Als seine Frau ihm die leere Giftflasche zeigt, schöpft er keinerlei Verdacht. Vielmehr glaubt er, sie selber habe aus Kummer um den verlorenen Pflegesohn Gift genommen. "She weeps and brings to him the empty bottle in her hands. He takes it away from her, snatching it like a thief, then smells the woman's lips. There is no death on them." (SH 24) Wo genau die Mutter die leere Flasche gefunden hat, bleibt unklar. Da die Eltern Johana abends nicht vermissen, ist eine der wenigen plausiblen Erklärungen für den Ablauf der Ereignisse, daß sie Johana zwar eingeschlossen in der Hütte gesehen haben, sie jedoch nicht für tot sondern lediglich für schlafend halten. Zu diesem Zeitpunkt steht die Trauer um Marko für die beiden im Mittelpunkt. "Night comes, Marko does not return home. [...] [Johana's father] looks, for Johana's mother to whisper to her the deep, dark fears he felt in the

last words of the boy who has become their son. / - He ran away with death in his mouth, Johana's father tells her." (SH 24) So sicher wie sich Johanas Vater des Verlusts seines Pflegesohns ist, so wenig ahnt er den Tod seiner Tochter. "There is something he does not know. Johana comes to his heart. She has already taken the poison." (SH 24) Wie schon in der Begegnung zwischen Johana und Marko zieht sich auch hier das Moment des Verkennens durch wesentliche mit Johanas und Markos Tod zusammenhängende Ereignisse. Keiner der Eltern ist in der Lage, die Geschehnisse richtig zu deuten. Weder tauschen sie sich über die Herkunft der Giftflasche aus, noch erkennen sie den Zustand ihrer Tochter. Glaubt man an Markos Selbstmord, so ist besonders auffällig, daß sie denjenigen, um den sie sich am meisten sorgen, nicht vor einem Suizid bewahren können. Wenige Schritte von ihrem Anwesen entfernt erhängt sich Marko noch in derselben Nacht an einem Baum.

Während Johanas Sexualität die enge Verbindung zum Vater beendet, so daß er noch nicht einmal mehr den Tod seiner Tochter erkennt, gestaltet sich die Beziehung zur Mutter ganz anders. Wie sich zeigt, weiß auch sie um die Liebesnacht mit Marko. Aus der Perspektive der Mutter wird die Szene nochmals beschrieben.

[Johana] had discovered a body which she had carried for so long without knowing its power [...] Johana, she says to herself, this is shameful, but it is also good feeling like this. It is the way to feel when you are alone with this man, this young boy who should be your little brother. [...] Johana's mother remembers, faintly many years later after Johana had taken her own life[...] (SH 48)

Zwar wird auch hier nicht deutlich, woher sie ihre detaillierten Kenntnisse bezieht, doch die sexuellen Erlebnisse ihrer Tochter haben nur mittelbar Einfluß auf ihr Leben. Gleiches gilt für die Mutter von Marko, auch sie ist genau über die Sexualität ihres Sohnes informiert und auch auf ihr Leben nimmt dies keinen unmittelbaren Einfluß. "Marko's mother remembers ... / *That day Marko walked home on the cracked path, knowing that the earth had said to him what it had never said before. [...] Things change, he had said to himself, his eyes shying away from looking at the body of the woman he had touched.*" (SH 51) In der Erinnerung der Mütter fehlt jegliche Beurteilung der Ereignisse. Während Johanas Vater außer sich gerät, als er vom Liebesleben seiner Tochter erfährt, erinnern sich die Mütter in aller Ruhe an die Erlebnisse ihrer Kinder. Auch wenn sie dem nicht ausdrücklich zustimmen, so sind sie über die Erfahrungen der beiden keineswegs entsetzt. Darüber hinaus wird hier deutlich, daß eine besondere Verbindung zwischen den Müttern und

ihren Kindern besteht. Anders ist nicht zu erklären, aus welchem Grund auch Markos Mutter Erinnerungen an diesen Tag hat. Sie wohnt weit vom Ort der Geschehnisse entfernt. Im Text wird also ein deutlicher Unterschied zwischen einer Vater-Tochter und einer Mutter-Kind Beziehung gemacht. Mütter sind ihren Kindern zwar näher, doch anders als für den Vater hängt ihr Leben viel weniger von dem der Kinder ab. Vor allem aber spielt der Aspekt der Sexualität, der für den Bruch zwischen Johana und ihrem Vater ganz entscheidend ist, sowohl für den weiteren Verlauf der Beziehung, als auch für das Leben der Mütter, kaum eine Rolle. Insgesamt ist das Verhältnis zwischen den Müttern und ihren Kindern beinahe konfliktfrei.³⁰⁹ Dennoch gelingt es ihnen nicht, ihre Kinder zu retten. Dies widerspricht dem von Jacqueline de Weever (1991) herausgearbeitetem Bild der Schwarzen Frau, die in Literatur und Geschichtsschreibung deutlich mit Mutterschaft assoziiert wird. "More than any other, motherhood is the female function most associated with black women." Mutterschaft wird damit zum "Test" von Weiblichkeit und Reife. "For the young black woman the experience produces and enhances maturity as no other experience can."³¹⁰ De Weever zeigt, daß erstmals Autorinnen wie Ntozake Shange oder Toni Morrison Mutterschaft nicht mehr als Ideal verstehen und dem Mythos der sorgenden Schwarzen Frau entgegentreten. Auch wenn Hove in *Shadows* die stereotype Frau entworfen hat, die ihr Schicksal nicht positiv bestimmen kann, so hat er sich doch von der noch in *Bones* durch Marita präsenten sorgenden Mutter verabschiedet.³¹¹

³⁰⁹Auch in Stanley Nyamfukudzas Kurzgeschichte *The Visitation* ist eine interessante Mutter-Sohn Beziehung skizziert. Ein Weißer, der zur Zeit des Befreiungskriegs einen brutalen Mord an einem Schwarzen begangen hat, wird, als er auf den Besuch seiner Mutter wartet, wahnsinnig. Es scheint, als ob es ihm mit dem angekündigten Besuch der Mutter nicht mehr gelingt, sein Leben trotz der Erinnerung an die Tat zu gestalten. Er verwahrlost. Gleichzeitig glaubt er, daß seine Mutter, deretwegen er in seinem Leben die Orientierung verloren hat, ihn retten wird. "He felt in mortal danger and unreasonably connected his well being with her arrival. She would help him. She would save him." Nyamfukudza, Stanley: *Aftermaths*. Harare 1983. S. 60. An die Mutter wird, obwohl sie Auslöser einer Krise ist, der Anspruch erhoben, zu heilen.

³¹⁰Weever, Jacqueline de: *Mythmaking and Metaphor in Black Women's Fiction*. New York 1991. S. 134.

³¹¹Flora Veit-Wild zeigt, daß *Bones* ein vor allem westliche Leser ansprechendes, romantisiertes Afrika skizziert. Unter anderem wird hier eine Frau entworfen, die in erster Linie das Frauenbild der Negritude transportiert. "This sometimes ridiculously earthy image of women [...] completely excludes an awareness of the crisis of identity which Zimbabwean women have undergone in the last decades". Veit-Wild, Flora: "Dances with Bones": Hove's Romanticized Africa." *RAL*. 24, 3, 1993. S. 9. Auch Rino Zhuwarara verweist auf die unterschiedliche Darstellung von weiblichen und männlichen Figuren in "Bones". "[T]he author's intention is to portray through Marita's life-experience a character whose capacity to suffer seems infinite. [...] Murume is too timid, too brutalized by history to be able to offer comfort to anyone. / Interesting to note, however, is that [Marita's] singular misfortunes do not succeed in undermining her self-respect and dignity as happens to most characters on the farm." Zhuwarara, Rino: "Men and Women in a Colonial Context: A Discourse on Gender and Liberation in Chenjerai Hove's 1989 NOMA Award-Winning Novel - *Bones*." *Zambezia*. 21/1, 1994. S. 10.

Die Mutter-Kind Beziehung, genauer die Mutter-Tochter Beziehung ist auch in Nozipo Maraires *Zenzele. A Letter For My Daughter* fast frei von Konflikten. Das Thema Sexualität spielt zwar durchaus eine Rolle, gibt jedoch selten Anlaß zu Streitigkeiten. Der als Brief konstruierte Text, den eine Mutter an ihre Tochter verfaßt, als diese zum Studium in die USA aufbricht, ist von einer besonders auffälligen Harmonie gekennzeichnet.³¹² Shiri, die Mutter, berichtet aus ihrem Leben. Im Mittelpunkt stehen dabei vor allem die Erfahrungen von Frauen aus unterschiedlichen Generationen. Auf diese Weise wird, so Christine Matzke (1997), im Text die Frage nach der Identität von Afrikanerinnen zentral. "At the heart of the narrative, however, is Shiri's compassion for women, combined with the quest(ioning) for/of her own female identity. What does being an African woman mean".³¹³ Eine deutliche Antwort auf diese Frage bleibt der Roman jedoch schuldig. Klar ist lediglich, daß diese Identität nicht in Abgrenzung zu anderen Generationen gestiftet wird, denn Konflikte innerhalb der afrikanischen Gesellschaft kommen kaum vor. Dies begründet sich in erster Linie durch einen deutlich verorteten äußeren Feind, der innere Differenzen in den Hintergrund treten läßt. Damit verhält sich *Zenzele. A Letter For My Daughter* diametral zu *Harvest of Thorns*. Während bei Chinodya die ältere Generation als Teil des kolonialen Systems erscheint, so sind bei Maraire die Grenzen zwischen Kolonisiertem und Kolonisator klar gezogen. Kommt es doch zu Problemen, so wird als Ursache in erster Linie der westliche Einfluß genannt. Als beispielsweise eine Freundin von Zenzele, Petranella Makororo, schwanger wird und deren Mutter vorschlägt, die Töchter gemeinsam in den Urlaub zu schicken, ist Zenzeles Mutter entsetzt.

Why should you do her mother's dirty work? I had no intention of leasing my own daughter out to correct the errant ways of others' children, like a paediatric cultural counsellor. I would not have you discussing abortion, adoption and childbirth for them. Those are the issues that they will have to face all by themselves. After all, they had wanted children who were just like those in the West. Well, now they had them, let *them* deal with them! (ZLD 17)

Die Familie Makororo hat, so Shiri, den Kontakt zu ihrer Kultur verloren. Und genau darin sieht sie den Ursprung für Petranellas Probleme in der

³¹²Aufgrund der Erzählform und der Konstellation der Figuren ergeben sich intertextuelle Bezüge zu J.M. Coetzee's *Age of Iron*. Coetzee's "novel is written in the form of a letter from the dying narrator to her daughter in America". Dovey, Teresa: "A Late Bourgeois Tomb: J.M. Coetzee's *Age of Iron* and White South African Writing in the Nineteen-Eighties." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 44.

³¹³Matzke, Christine: "A tapestry on Zimbabwean women." *Panafrika*. February 1997. S. 42.

Adoleszenz. Shiri glaubt die Aufgabe ihrer Tochter könnte darin bestehen, eben diesen Kontakt wieder herzustellen und damit Petranella aus ihren Schwierigkeiten herauszuhelfen. Doch dies will sie Zenzele nicht zumuten. "Frankly, the less time you spend with Petranella Makororo, in my opinion, the better." (ZLD 17) Aus Shiris Erklärung läßt sich zweierlei schließen. Zum einen geht sie davon aus, daß das Gespräch über Schwangerschaftsabbruch, Adoption und Geburt in erster Linie Menschen mit westlicher Orientierung suchen. Zum anderen führt Shiri das (sexuelle) Wohlergehen ihrer Tochter auf eine Erziehung zurück, in der die ländliche Herkunft der Familie eine wichtige Rolle gespielt hat. Shiri und ihr Mann waren nämlich stets darauf bedacht, ihrer Tochter, wie sie es nennt, zimbabwische Kultur nahezubringen. "It is a commitment that your father and I made when you were born. I could not forsake our determination to expose you to our culture." (ZLD 18) Shiri versteht Kultur als etwas, dem sie ihre Tochter aussetzen muß. Kultur ist also nicht Teil eines Alltags, die, wer immer sich in einer bestimmten Gesellschaft bewegt, erfahren kann. Für sie ist der Begriff Kultur in erster Linie mit "Customary Law", Hierarchie der ländlichen Bevölkerung und Oratur verbunden. Ihre Tochter lehnt diese Kultur zwar ab, doch dies erweist sich als eher marginal. "If in the end you rejected it, that was fine, but we had fulfilled our responsibility as African parents; the rest was up to you." (ZLD 18) Heilend ist schon der bloße Kontakt.

Betrachtet man den hier transportierten Kulturbegriff, so ist dies für den gesamten Text besonders aufschlußreich. Shiris Verständnis von Kultur beinhaltet in erster Linie eine deutliche Unterscheidung zwischen Tradition und Moderne, die sie als Gegensatzpaar versteht. Dieses Verständnis der beiden Begriffe geht, wie Terence Ranger (1983) zeigt, auf die Ende des 19. Jahrhunderts beginnende Kolonisierung Afrikas zurück und hat die Eroberung des Kontinents erleichtert. Mit der Erfindung von afrikanischen Traditionen, die in die Struktur eines europäischen Herrschaftssystems passten, gelang es den Kolonialisten, sich bestehende politische Zusammenhänge zu nutze zu machen.

Since so few connections could be made between British and African political, social and legal systems, British administrators set about inventing African traditions for Africans. Their own respect for "tradition" disposed them to look with favour upon what they took to be traditional in Africa. They set about to codify and promulgate these traditions, thereby transforming flexible

custom into hard prescription. / All this is part of the history of European ideas, but it is also very much part of the history of modern Africa.³¹⁴

Gefaßt unter dem Begriff Kultur zeigt sich in Maraires *Zenzele. A Letter For My Daughter* das während der Kolonialzeit etablierte Verständnis von Tradition und Moderne. Ein Verständnis, das, so Peter Weibel (1997), die Ausbeutung der Kolonien überhaupt erst möglich machte und zu den Grundpfeilern des Kapitalismus gehört.

Die sichtbare Zuordnung von Arbeitskraft war die spezifische Kultur der ethnischen Gruppen und lieferte den Code für die Einkommensverteilung, legitimiert durch die Berufung auf "Traditionen", die in Wirklichkeit sozial konstruiert waren. Dieser institutionalisierte Rassismus, der über Xenophobie hinausgeht, ist eine der signifikantesten Säulen des historischen Kapitalismus. Rassismus diente als allumfassende Ideologie zur Rechtfertigung von Ungleichheit.³¹⁵

Bei Maraire wird dieses Konzept nicht hinterfragt. Damit übernimmt der Text weitgehend eine koloniale Sicht auf Welt und unterscheidet sich deutlich von anderer zimbabwischer Literatur.

Anders als beispielsweise Chinodya, Marechera, Nyamfukudza, Vera oder Dangarembga betrachtet Maraire das komplexe Thema Kolonialisierung außerdem mit einem sehr polarisierenden Blick. Zwar gesteht sie der Jugend zu, sich eine neue Identität zu verschaffen, doch wie Petranella Makororo zeigt, birgt dies immer auch eine Gefahr. Mit der Assoziierung von Untergang und westlicher Orientierung, der äußerst homogen dargestellten afrikanischen Gesellschaft sowie der Euphorie über den gelungenen Befreiungskampf ist dies ein Roman, der kurz nach der Unabhängigkeit eines Landes hätte

³¹⁴Ranger, Terence: "The Invention of Tradition in Colonial Africa." In: Hobsbawm, Eric, Terence Ranger (Hrsg.): *The Invention of Tradition*. Cambridge, 1993. (Erstausgabe: 1983). S. 212. An anderer Stelle räumt Ranger ein, daß jedoch nicht nur die Kolonialmacht afrikanische Traditionen erfunden hat, sondern auch die Afrikaner selber. Vgl. dazu Ranger, Terence: "The Invention of Tradition Revisited: The Case of Colonial Afrika." In: Ranger, Terence, Olufemi Vaughan (Hrsg.): *Legitimacy and the State in Twentieth-Century Africa. Essays In Honour of A.H.M. Kirk-Greene*. London 1993. S. 62-111. Simon Njami zeigt darüber hinaus, daß die angenommene Geschichtslosigkeit Afrikas und das damit einhergehende Fehlen einer Moderne auf dem Kontinent auch Auswirkungen auf das Verständnis von afrikanischer Kunst hat. Afrikanische Kunst wird vielfach ausschließlich unter dem Aspekt der Kollektivität, selten unter dem der individuellen Kreativität betrachtet. Damit verschließt man ihr noch immer den Zugang zur Moderne. Vgl. dazu: Njami, Simon: "Afrikanische Modernen." In: Haus der Kulturen der Welt, Berlin: *Die anderen Modernen. Zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika*. Heidelberg 1997. S. 19-24. Vgl. zu diesem Themenkomplex auch: Thomas, Nicholas: *Colonialism's Culture. Anthropology, Travel and Government*. Cambridge 1994. Vor allem S. 170-195.

³¹⁵Weibel, Peter: "Die koloniale Kondition." In: Ders., Slavoj Žižek (Hrsg.): *Inklusion : Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration*. Wien 1997. S. 17.

geschrieben werden müssen, nicht aber in den '90ern.³¹⁶ In der zimbabwischen Literatur fehlte ein solcher Roman bisher, da, wie Flora Veit-Wild (1992) zeigt, die kritischen Stimmen zum 2. Chimurenga stets überwogen haben. Aufgrund der vergleichsweise späten Unabhängigkeit des Landes und der gleichzeitig sehr vielfältigen Literaturproduktion kommt es 1980 zu einer deutlichen Diskrepanz zwischen Intellektuellen auf der einen und Politikern auf der anderen Seite. So sind die Schriftsteller der "Lost Generation" wie Mungoshi, Marechera und Nyamfukudza nach der Unabhängigkeit den neuen Herrschern und vermeintlichen "afrikansichen Werten" gegenüber sehr kritisch.

When, after the political independence in 1980, Zimbabwean critics took stock of their literature, they found themselves puzzled by a certain anomaly. On one hand they agreed that in the 1970s Zimbabwean literature had left its infancy and had gained remarkable heights of artistic achievement, on the other hand they deplored the sceptical, unpatriotic outlook which marked the outstanding works of that time; it did not fit into the political landscape on the eve of independence.³¹⁷

Eine der Erklärungen hierfür ist die Isolation der noch in den '70ern politisch aktiven Schriftsteller, die sich später, aufgrund mangelnder Unterstützung resigniert, ganz auf ihre Texte konzentrieren. Die in *Zenzele. A Letter for My Daughter* konstruierte moralische Zuordnung von "Gut" und "Böse" zur afrikanischen bzw. westlichen Sicht auf Welt ist klischeehaft und bedeutet letztlich nur ein Vorzeichenwechsel. Das im kolonialen Diskurs als afrikanisch Festgelegte wird dabei nicht hinterfragt.³¹⁸ Vor allem die für den

³¹⁶Eine Kurzgeschichte von Ndabaningi Sithole ist beispielhaft für die Konstruktion einer heilen afrikanischen Gesellschaft, die geeint für ein paradiesisches Afrika kämpft. Vgl. Sithole, Ndabaningi: "Sons and daughters of the soil." In: McLoughlin, T.O. (Hrsg.): *The Sound of Snapping Wires. A Selection of Zimbabwean Short Stories*. Gweru 1994 (Erstausgabe: 1990). S. 69-87.

³¹⁷Veit-Wild, Flora: *Teachers, Preachers, Non-Believers. A Social History of Zimbabwean Literature*. London 1992. S. 243.

³¹⁸Die Festlegung von afrikanischen und westlichen Werten sowie die damit einhergehende Assoziation von westlichen Lebensweisen und Untergang erinnert an die Diskussion um das Thema Homosexualität in der afrikanischen Gesellschaft. Gleichgeschlechtliche Liebe galt lange Zeit als "unafrikanische" westliche Dekadenz. Daß diese Ansicht zum Teil auch heute noch gängig ist, zeigte sich 1995 auf der Buchmesse in Harare (Zimbabwe), als Präsident Robert Mugabe Homosexuelle als "Sodomiten und sexuell Pervertierte" bezeichnete. Vgl. dazu Plino Bachmann: "Der Sarg der Braut - Eine Reportage." *DU*. 12/1, 1995/6. S. 148-155. Die Diskussion um Homosexualität gewann 1997 eine neue Dimension, als der ehemalige Präsident Zimbabwes, Canaan Banana, wegen Homosexualität und Mißbrauch Abhängiger angeklagt wurde. Vgl. dazu Chipangura, Tangai: "Banana Trial." August 1998, *Parade*. S. 3, 7, 35-39, 57, 63 u. 69 und Doerfler, Cordula: "Ein afrikanisches Tabu kommt vor Gericht." *die tageszeitung*. 4. August 1997. S. 8. Auch in der afrikanischen Literatur wird dieses Thema eher zögerlich erörtert. Zu Homosexualität in der afrikanischen Literatur vgl.: Boone, Joseph A.: "Vacation Cruises; or, The Homoerotics of Orientalism." *Publications of the Modern Language Association of America*. 110/1, 1995. S. 89-107; Busch, Alexandra, Dirck Linck: *Frauenliebe/Männerliebe. Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts*. Stuttgart 1997. S. 20-33;

Roman zentrale Frage nach der Identität der afrikanischen Frau liefert eine ganze Reihe von stereotypen Antworten, die diese Frage selbst provoziert. Interessant ist, daß trotz der romantisierenden Darstellung einer afrikanischen Gesellschaft es für eine Frau jedoch letztlich nicht möglich scheint, in ihr zu leben. Selbst die im unabhängigen Zimbabwe geborene Zenzele, die erste Generation von Frauen, die über ihr Leben bestimmen kann, lehnt die im Text als afrikanische Tradition etablierten Werte ab und verläßt das Land.

Betrachtet man den Text unter dem Aspekt der weiblichen Sexualität, so zeigen sich eine ganze Anzahl von Klischees, die die afrikanische Literatur bis in die '80er Jahre vielfach bestimmt haben. Neben den schon von Christine Matzke herausgearbeiteten literarischen Stereotypen des "been-to" und der weißen Frau wird beispielsweise die Frage nach der Identität der Afrikanerin stets mit ihrer Rolle als schwer arbeitender, vom Leben gezeichneter Mutter beantwortet. Anders als Petranella Makororo sind sie in ihren Beziehungen zu Männern von rein platonischen Gefühlen geleitet. Sexualität kommt ausschließlich im Sinne von Fortpflanzung vor. Der Generationskonflikt, der sich häufig an der Wahl des Partners festmacht, bleibt in Shiris Familie aus. Wie auch schon Johana aus Hoves *Shadows*, entspricht Shiri unbewußt dem Weiblichkeitsentwurf ihres Vaters. Als sie von einer heimlichen Verabredung mit einem Jungen zurück nach Hause kommt, trifft sie auf ihren Vater, der ihr eine Geschichte über eine Frau erzählt, die, dem Lustprinzip folgend, sich einem Mann soweit unterordnet, daß sie schließlich ihr eigenes Kind tötet. Auf Shiri macht diese Erzählung großen Eindruck. "I had learned my lesson. I have thought of this tragic tale over and over. It has served me well in times of confusion and weakness in all things." (ZLD 111)³¹⁹ Nach der Begegnung mit ihrem Vater hat sie den Jungen nie wieder gesehen. Ähnlich wie in der Beziehung zum Vater kommt es auch mit der Mutter über das Thema Sexualität und Liebe nicht zu einem Streit. Im Gegenteil, am Ende ihres Lebens hat sie genau das gelebt, was ihr ihre Mutter prophezeite. "Shiri, at the end of the day, you will meet only two men in your life: one will make

Drucker, Peter: "'In the Tropics There Is No Sin': Sexuality and Gay-Lesbian Movements in the Third World." *New Left Review*. 218, 1996. S. 75-101; Dunton, Chris: "'Wheyting Be Dat?' The Treatment of Homosexuality in African Literature." *Research in African Literatures*. 20, 1989. S. 422-448; Vignal, Daniel: "L'Homophilie dans le Roman Nègro-Africain d'Expression Anglaise et Française." *Peuples Noires, Peuples Africains*. 33, 1983. S. 63-81 und Veit-Wild, Flora: "Vielfältiges Begehren - Homosexualität und Demokratie im neuen Südafrika." *Forum Homosexualität und Literatur*. 28, 1997. S. 59-70.

³¹⁹Eine sehr ähnliche Geschichte wird in Solomon Mutswairos *Feso* erzählt. Auch hier ertränkt eine Frau auf Wunsch ihres Liebhabers ihr eigenes Kind. Vgl. dazu Mutswairo, Solomon: *Feso*. Harare 1975. (Shona Erstausgabe: 1957). S. 112-118.

your hands tremble; the other will make them steady. The first will be your passion of youth [...]. [...] The second one will enter your life quietly, like a thief in the night. [...] It is the second one whom you must marry." (ZLD 112) Shiris große Jugendliebe, ein Künstler, stirbt bei einem terroristischen Anschlag. Auf diese Weise kommt sie noch nicht einmal in Versuchung, einen anderen als den von der Mutter vorhergesagten Weg zu gehen. Darüber hinaus bleibt ihre Jungfräulichkeit unangetastet, da sie sich nach dem Tod des jungen Mannes völlig zurückzieht und sogar erwägt, Missionsschwester zu werden. So bewahrt sie ihre Fähigkeit, später eine monogame, heterosexuelle Beziehung zu einem Anwalt, ihrem zukünftigen Ehemann, einzugehen und sichert sich damit eine bürgerliche Existenz. Vor diesem Hintergrund wird ihre Jugendliebe zu einem zwar unbefleckten, für sie jedoch rebellischen Akt. "The sculptor remains my sole act of rebellious emotional independence. He was the only thing in my entire youth that was truly mine." (ZLD 128) Die Beziehung zu ihrem Mann gestaltet sich völlig anders. "Yet your father was never mine. He belonged to the domestic workers who marched through the wide city streets". (ZLD 129) Kein rebellischer Akt, der ihren Wünschen entspricht, sondern ein Mann, auf den sie nicht zählen kann. Am Ende bleibt Shiri eine Frau, die sich für den beruflichen Ehrgeiz ihres Mannes und die politischen Ziele des Landes opfert. Hier kehrt ein Frauenbild zurück, das für Derek Wright bis Tsitsi Dangarembga *Nervous Conditions* die zimbabwische Literatur bestimmt hatte. Eine alles erdulden, sich aufopfernde Frau.

Bei näherer Betrachtung verwischt damit die Differenz zwischen Shiris Generation und der ihrer Mutter bzw. Schwiegermutter. Auch diese hatten ihr Leben bis zur Selbstaufgabe der Familie gewidmet. Zu hervorstechenden Merkmalen der beiden älteren Frauen werden die ihnen zugefügten Verletzungen. Nur in ihrem Umgang damit unterscheiden sie sich. Während die eine die Fähigkeit besitzt, die Verletzungen zu negieren, konstruiert die andere aus ihren Narben eine Identität. Die Haut der beiden Frauen spielt dabei eine besondere Rolle.

I saw my mother now, skin burnt to a charcoal black so that even the few wrinkles didn't show. She had beautiful smooth skin. I found it odd that no matter [...] what the injury, my mother's skin retained no blemishes. In a few days, all was miraculously healed. I sincerely believed that she had some way of regenerating herself. Her spirit was the same way. No matter what the insult to her pride and her integrity, her spirit remained as generous and impenetrably pragmatic as ever. (ZLD 39)

Shiris Schwiegermutter hingegen verkörpert einen anderen Frauentyp. Ihr sieht man das Leiden an. Kurz vor der Hochzeit hatte sie Shiri ihren Körper gezeigt und anhand der dort sichtbaren Falten ihre Lebensgeschichte erzählt. "These are the marks of my life. My face, just as it is, the map of my toils and joys, is as precious to me as your little waist and your rounded breasts are to you. This is testimony to the love I have given my family. There is not a mark here that is my own." (ZLD 43) Sie kommt in ihrem eigenen Körper nicht mehr vor. So unterschiedlich die Haut der beiden Frauen auf das Leben reagiert, so übereinstimmend sind doch ihre Erfahrungen und die daraus abgeleitete Identität einer afrikanischen Frau: Sie verschwindet hinter einer Rolle als Mutter, die nicht sie, sondern die von ihr Abhängigen in den Mittelpunkt der eigenen Persönlichkeit rückt. Die vielfach von Schwarzen Theoretikerinnen betonte Machtposition, mit der Mütter in einer afrikanischen Gesellschaft ausgestattet sind, zeigt sich hier nicht. Shiri fühlt sich sogar ihrer eigenen Tochter gegenüber unsicher. "I often feel compelled to prepare for a conversation with you. But I could never keep up." (ZLD 4) Trotz ihrer Ausbildung als Lehrerin glaubt sie, die Fragen eines Kindes nicht beantworten zu können. Diese intellektuelle Unterlegenheit zieht sich als Subtext durch den gesamten Roman und steht im deutlichen Gegensatz zur im Text proklamierten harmonischen Übereinkunft innerhalb der afrikanischen Gesellschaft. Ebenso widersprüchlich erscheint Shiris nur an zwei Stellen angedeutete Erkrankung, die auf ein beginnendes Krebsleiden hinweist. In ihrem Körper bildet sich ein Gewächs heran, das ihr die Kraft zum Leben nimmt. "I sat facing my parents' tombstones, laid side by side, and told them of this illness, this thing inside me that they call a growth, as if it were something beautiful and creative. Instead it is eating me, taking away my strength." (ZLD 190) Da sie hier am Grab ihrer Eltern steht, verstärkt sich der Eindruck, sie leide an einer tödlichen Krankheit. Und insbesondere Krebs wird, so Susan Sontag (1996), "für viel mehr als [eine] Krankheit gehalten [...] die gewöhnlich tödlich [...] [ist]. Sie [...] [wird] mit dem Tod selber identifiziert."³²⁰ Folgt man der von Susan Sontag anhand der westlichen Literatur herausgearbeiteten Mythologie des Krebses, so lassen sich auch Rückschlüsse auf *Zenzele. A Letter For My Daughter* ziehen.

Der Mythologie des Krebses zufolge gibt es im allgemeinen eine anhaltende Gefühlsunterdrückung, die die Krankheit verursacht. In der früheren, eher optimistischen Form dieser Phantasie waren die unterdrückten Gefühle

³²⁰Sontag, Susan: *Krankheit als Metapher*. Frankfurt, a.M. 1996. (Am. Erstausgabe: 1977). S. 22.

sexueller Natur; heutzutage stellt man sich - nach einer bemerkenswerten Verschiebung - vor, daß die Unterdrückung gewalttätiger Regung krebsverursachend ist.³²¹

Shiri funktioniert in dem von Sontag aufgezeigten Schema. Bis auf eine Ausnahme in ihrer Jugend kennt sie keine Leidenschaft und ist nicht in der Lage, Aggressionen zu entwickeln. Fähigkeiten, für die sie andere sehr bewundert.

Die beiden Figuren, die sowohl Aggression als auch Leidenschaft zeigen können und denen Shiri sehr zugetan ist, sind ihre kleine Schwester Linda und die Tochter Zenzele. Beide Stellvertreter einer jüngeren Generation. Trotz der Harmonie, die auch diese Beziehungen beherrscht, gibt es Differenzen. Diese Differenzen machen sich vor allem an der unterschiedlichen Vorstellung ihrer Rolle als Frau fest. Dabei wird es unmöglich, daß unterschiedliche Lebensentwürfe von Frauen gleichberechtigt nebeneinander stehen. Rückblickend gibt Shiri den beiden jüngeren Frauen stets recht und bewundert ihren Standpunkt. Linda beispielsweise will es nicht länger hinnehmen, daß die Cousine Rudo regelmäßig in der Nacht blutend an die Tür klopft, ihre Wunden versorgen läßt, um am nächsten Morgen wieder zu ihrem schlagenden Ehemann zurückzukehren. Sie versteht nicht, warum Rudo noch immer mit ihm zusammenlebt. "Linda found it incomprehensible and unforgivable that one could be so passive in life. It was almost like a personal affront to her dignity as an African woman and a human being. Come to think of it, I guess Linda was a freedom fighter long before the armed struggle reached our village." (ZLD 170) Linda glaubt an das selbstbestimmte Individuum und erkennt, daß Machtstrukturen Menschen daran hindern können, lebenserhaltende Entscheidungen zu treffen. Die psychoanalytische Praxis zeigt, daß durch die aus der Tat heraus entstehende Abhängigkeit zu den Tätern die Opfer ihren Peinigern hörig werden und ihnen gegenüber sogar zu positiven Gefühlen fähig sind. Arno Gruen (2000) hat in seiner Arbeit als Psychoanalytiker beobachtet, daß eine starke Identifizierung der Opfer mit den Tätern besteht. "Diese Identifizierung führt nicht nur dazu, daß das Opfer sich mit dem Täter verbündet, sondern auch, daß es ihn idealisiert. In den Augen des Opfers beginnt der Täter Geborgenheit auszustrahlen." Erst die Idealisierung ermöglicht ein Weiterleben mit dem Aggressor.³²²

³²¹Ebd. S. 27.

³²²Gruen, Arno: *Der Fremde in uns*. Stuttgart 2000. S. 55. Anhand von Entführungsopfern läßt sich dies besonders veranschaulichen. So beschreibt Jan Philipp Reemtsma, wie er schon während seiner Entführung

Shiri ist jedoch nicht von psychoanalytischen Überlegungen geleitet, sondern fügt sich im Gegensatz zu Linda in ihr Schicksal. Sie findet sich ab. "I believe that we cannot change the events of our lives, that they have already been laid out for us." (ZLD 172) Damit verkörpert sie genau den Charakter, den Linda verachtet und als Beleidigung ihrer Ehre als afrikanischer Frau versteht. Shiri begründet die Schicksalsergebenheit mit dem frühen Tod ihrer ersten großen Liebe. "I had long ago ceased to dream. For a brief time in my youth, I had believed that I could fight for what was mine. But how does one fight death? [...] At the moment you face death, you finally understand that all our pretence of directing and controlling our lives is futile." (ZLD 175) Sie erkennt ihre Leistungen und versteht ihre Wünsche als minderwertig. Dabei übersieht sie, daß sie sich einst nach den Grundlagen einer eigenständigen Existenz gesehnt hat. "In my day I yearned for little else than my own room". (ZLD 4) Ein deutlicher intertextueller Bezug auf Virginia Woolf, mit der Shiris Wunsch zu einem eigenständigen Leben dazugehört: "a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction."³²³ Folgt man Lindas Definition einer afrikanischen Frau, die nicht passiv sondern aktiv kämpfend durchs Leben gehen soll, dann schließt dies weder Shiri noch deren Mutter oder Schwiegermutter mit ein. Darüber hinaus wird hier die an anderer Stelle mit Selbstaufgabe beantwortete Frage nach der Identität der afrikanischen Frau durch die Vertreterin einer jüngeren Generation neu beantwortet. Noch deutlicher wird dies in Hinblick auf Zenzele. Alles das, was im Text unter dem Label der afrikanischen Tradition kursiert, lehnt sie ab und geht schließlich sogar zum Studium in die USA. Die neue Generation, eigentlich die Hoffnung des Landes, wendet sich den im Text als westlich festgelegten Werten zu. Folgt man Shiris Logik, so ist sie damit dem Untergang geweiht. Bei näherer Betrachtung also bricht die auf der Oberfläche so harmonisch wirkende Familienidylle zusammen. Generationskonflikte werden zwar nicht wie in *Shadows* oder *Harvest of Thorns* offen ausgetragen, sind aber im gleichen Maße vorhanden.

Anzeichen des sog. "Stockholm-Syndroms" feststellen konnte und mit seinen Peinigern zu sympathisieren begann. Vgl. dazu Reemtsma, Jan Philipp: *Im Keller*. Reinbek 1998. (Erstausgabe: 1996). S. 172ff. Auch Maruja Pachón, die Protagonistin aus Marquez' *Nachricht von einer Entführung*, beschreibt diesen Zustand. Vgl. dazu Marquez, Gabriel García: *Nachricht von einer Entführung*. Frankfurt, a.M. 1997. (Span. Erstausgabe: 1996). Ebenso verweist *Wind der Apokalypse*, ein Roman über den mosambiquanischen Bürgerkrieg, auf die Beziehungen, die sich im Krieg entwickeln können. "[N]iemand hat von der Frau gesprochen, die sich in die Augen des Mörders verliebte und die Hölle zu ihrem Liebesnest machte. Der Journalist vergaß den unglaublichen Fall der Frau zu erzählen, die leidenschaftlich den Mann umarmt, der ihre Nachkommen vernichtet hat und vor Liebe stöhnt, während sie sich in der Asche ihrer Kinder wälzt." Vgl. dazu Chiziane, Paulina: *Wind der Apokalypse*. Frankfurt, a.M. 1997. (Port. Erstausgabe: 1993). S. 230.

³²³ Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*. London 1994. (Engl. Erstausgabe: 1929). S. 7.

Die drei Textbeispiele zeigen, daß in der zimbabwischen Literatur der '90er der Generationskonflikt anhand der vermeintlichen Differenz von Tradition und Moderne ausgetragen wird. Obwohl sich inzwischen die Genderperspektive und damit auch die Diskussion um Sexualität deutlich verändert hat, ist das Konstrukt "Tradition versus Moderne" für die Darstellung des Generationskonflikts äußerst ergiebig und unerlässlich. Bei Chinodya durchmischen sich ganz eindeutig politische und persönliche Motive. Benjamin kämpft für ein unabhängiges Zimbabwe ebenso wie er für seine persönliche Freiheit eintritt. Seine von ihm selbstverständlich in das Elternhaus gebrachte schwangere Freundin steht für den Einfluß der politischen Veränderungen auf die Familie. Im unabhängigen Zimbabwe kann man sich seine Frau selbst aussuchen. Ein deutlicher Bruch mit den Vorstellungen, die insbesondere sein Vater von der Eheschließung hat. Ebenso wie bei Chinodya kann auch bei Hove vor allem der Vater sich nicht mit der eigenständigen Sexualität seines Kindes abfinden. Bei Hove bedeutet die selbstbestimmte Sexualität der Tochter sogar den Untergang des Vaters und damit das Ende der Familie. Johanas beginnende Sexualität trennt sie von ihren Eltern. Wie Benjamin wählt sie sich ihren Liebespartner. Ein Schritt, der bei Hove tödlich ist. Johana scheitert ebenso wie Maraires Petranella Makororo, weil sie einem vermeintlich traditonellen weiblichen Verhaltensmuster nicht entspricht. Maraires Zenzele hingegen ist ein tragisches Schicksal erspart. Erklärt wird dies durch ihren Kontakt mit der (im Text nicht spezifizierten) zimbabwischen Kultur.

2. Der weibliche Körper als Schlachtfeld

Die Prostituierte und die Vergewaltigte sind wie kaum eine andere Figur in der afrikanischen Literatur ebenso vielfältig wie kontinuierlich dargestellt und finden sich in allen Epochen und Strömungen wieder. Für Odile Casenave gehört die Prostituierte neben der fremden Ehefrau und der Wahnsinnigen gar zu den in der neueren frankophonen Literatur von Frauen am häufigsten entworfenen weiblichen Figuren.³²⁴ Um sich der Prostituierten und der

³²⁴Zu Wahnsinn in der Literatur des südlichen Afrika vgl. Hopper, Myrtle: "Madness and the Store: Representing of Settler Society in Doris Lessing's *The Grass is Singing* and Daphne Rooke's *A Grove of Fever Trees*." *Current Writing*. 8, 1996. S. 61-74; Veit-Wild, Flora: "'Women Have No Mouth': Body, Pain and Authorship in African Women's Writing." *ZiF Sonderbulletin*. "Curriculum Transformation." Humboldt-Universität. May 21-22 1996. S. 37-42 und Vizzard, Michele: "'Of Mimicry and Women': Hysteria and Anticolonial Feminism in Tsitsi Dangaremba's *Nervous Condition*." *SPAN, Journal of South Pacific Association for Commonwealth Literatur*. 36, October 1993. S. 202-210. Einer der frühesten literarischen

Vergewaltigten zu nähern, ist es jedoch zunächst nötig, die Darstellung von Frauen überhaupt eingehender zu betrachten. Besonders interessant ist hierbei, daß weibliche Figuren oft als Metapher für Land, Nation oder Kontinent stehen.³²⁵ Zurückzuführen ist dies in erster Linie auf das Bild der indigenen (zumeist Schwarzen) Frau im kolonialen Diskurs, die stets mit dem zu erobernden Land in Verbindung gebracht wird. Folgt man Hans-Peter Duerr (1993), so ist die Eroberung auf diese Weise immer Penetration.

Seit Jahrhunderten werden Städte, Länder und ganze Kontinente als Frauen beschrieben, die darauf warten, von einem Eroberer sexuell "genommen" zu werden oder als Jungfrauen, die, teil ängstlich, teils begierig, ihrer Defloration entgegensehen. [...] Im Vietnam-Krieg wurden nicht nur die vietnamesischen Frauen, sondern ein ganzes Land vergewaltigt [...], und lange bevor sich die US-Presse über "the rape of Kuwait" empörte, plakatierte man "uncle Sam's political sex-dream", der darin bestand "to fuck South America". Das hatten allerdings bereits vor Jahrhunderten auf gründliche Weise die Spanier besorgt, die - nach einer gängigen andalusischen Redensart - bei der Eroberung Amerikas in der einen Hand das Kreuz und in der anderen ihren Schwanz hielten, während sich bei der "Penetration" Afrikas [...] viele Nationen die Arbeit teilten.³²⁶

Die afrikanische Literatur schließt nahtlos an diese Vorstellungen an.

Texte zu Wahnsinn ist der kenianische Roman von Njau, Rebeka: *Ripples in the Pool*. London 1978 (Erstausgabe: 1975).

³²⁵Zur Darstellung einer Frau als Nation vgl. Mohanram, Radhika: *Black Body. Women, Colonialism, and Space*. Minneapolis 1999. S. 56-86; Nederveen, Jan Pieterse: *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven 1992 und die Ausstellungskataloge *Exotische Welten. Europäische Phantasien. Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen Württembergischer Kunstverein*. Edition Cantz, 1987 sowie Hugh Honour: *L'Image du Noir dans L'Art Occidental*. Houston 1989. Letzterer auch besonders interessant für die Darstellung erotischer Beziehungen zwischen Orient und Okzident. Auch im indischen Kontext findet sich diese Trope als "Mother India". Rushdie versteht es, damit zu spielen und gleichzeitig darauf zu verweisen, wer diese Metapher konstruiert: "Motherness - excuse me if I underline the point - is a big idea in India, maybe our biggest: the land as mother, the mother as land, as the firm ground beneath our feet. Ladies-O, gents-O: I'm talking *major* mother country. The year I was born, Mehboob productions' all-conquering movie *Mother India* - three years in the making, three hundred shooting days, in the top three all-time mega-crossing Bollywood flicks - hit the nation's screens. Nobody who saw it ever forgot that glutinous saga of peasant heroinism, the super-slushy ode to the uncrushability of village India made by the most cynical urbanities in the world." Rushdie, Salman: *The Moor's Last Sigh*. New York 1995. S. 137ff.

³²⁶Duerr, Hans Peter: *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (III)*. Frankfurt a.M. 1993. S. 220. Anne McClintock zeigt, daß schon Christopher Columbus das von ihm eroberte Land als Frau beschrieb. "Columbus' image feminizes the earth as a cosmic breast, in relation to which the epic male hero is a tiny, lost infant, yearning for the Edenic nipple." McClintock, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York 1995. S. 22. Und Verena Stefan zitiert einen Spruch aus den Zeiten des Vietnam-Kriegs. "Es heißt für viet-nam: *This is my rifle (GI holds up U-16) / This is my gun (puts hand at crotch) / One is for killing / The other for fun*" Stefan, Verena: *Häutungen*. Frankfurt a.M. 1994. (Erstausgabe: 1975). S. 70.

Insbesondere in der afrikanischen Literatur von Männern ist die Verkörperung Afrikas durch eine Frau stets wiederkehrendes Muster, das bis in die Négritude der '30er Jahre zurückverfolgt werden kann. Florence Stratton (1994) verdeutlicht, wie Frauen metaphorisch entweder mit traditionellen Werten und einer vergangenen Kultur in Verbindung gebracht werden oder als ein Zeichen für den sich verändernden Zustand einer Nation dienen.³²⁷ Die Literatur der Négritude hat vielfach mit Hilfe der Figur einer schönen Afrikanerin das im kolonialen Diskurs festgelegte und als negativ markierte kulturelle Erbe Afrikas positiviert. Dieser Vorzeichenwechsel hat jedoch lediglich eine Neubewertung der im kolonialen Diskurs etablierten afrikanischen Tradition bewirkt. Das im Diskurs als kulturelles Erbe Festgelegte wurde inhaltlich nicht hinterfragt.³²⁸ Besonders in der Dichtung der Négritude zeigt sich, so Florence Stratton (1990), auf welche Weise Frauen und vor allem ihr Körper als Projektionsfläche dienen.

The speaker is invariably male, the addressee always a woman. She is pure physicality - always beautiful and often naked. Her body takes the form either of a young girl, nubile and erotic, or of a fecund, nurturing mother; and it is frequently associated with the African landscape that the speaker seeks to explore or discover. As embodying mother, she gives the trope a name: the Mother Africa trope.³²⁹

Auch in postkolonialer Literatur Afrikas werden Frauen durch die vielfache Verwendung der "Mutter Afrika" Trope auf ihren Körper reduziert und fungieren lediglich als Spiegel der Verhältnisse im postkolonialen Afrika. So kann die Vergewaltigung einer Afrika verkörpernden Frau durch zwei Männer aus unterschiedlichen Generationen zum Paradigma für die sich auch nach der Kolonisation nicht verändernden Machtverhältnisse werden, ohne daß dabei das Machtgefälle zwischen Männern und Frauen angesprochen wird.³³⁰ Besonders auffällig ist, daß häufig sowohl im Text selber als auch in

³²⁷Vgl. dazu Stratton, Florence: *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*. London 1994. Ähnlich wie Stratton geht auch Davies, Carol Boyce: *Ngambika. Studies of Women in African Literature*. Trenton 1990. (Erstausgabe: 1986) auf die Darstellung von weiblichen Figuren im männlichen Literaturkanon ein.

³²⁸Vgl. dazu u. a.: Mudimbe, V.Y.: *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington 1988 und ders.: *The Idea of Africa*. Bloomington 1994.

³²⁹Stratton, Florence: "Periodic Embodiments. An Ubiquitous Trope in African Men's Writing." *Research in African Literatures* 21, 1 (1990). S. 113. Vgl. a. dies: *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*. London 1994.

³³⁰Das Thema Vergewaltigung ist sowohl im kolonialen als auch im postkolonialen Diskurs sehr präsent. Vor allem in der frühen afrikanischen Literatur wird Gewalt gegen Frauen als Alltäglichkeit verhandelt. Vgl. dazu beispielsweise: Chinodya, Shimmer: *Dew in the Morning*. Gweru 1996. (Erstausgabe: 1982). S. 128 und S. 152 sowie Mwangi, Meja: *Carcase For Hounds*. Nairobi 1974. Die vom weißen Mann vergewaltigte Schwarze Frau als Metapher für die Eroberung von Kolonien läßt sich bis in die Anfänge der

seiner literaturwissenschaftlichen Interpretation der Straftatbestand einer Vergewaltigung an sich nicht erörtert wird, der Rechtsdiskurs also fehlt.³³¹ Vielmehr wird Vergewaltigung, wie auch andere Formen von Gewalt gegen weibliche Körper, tendenziell eher als Trope gedeutet. Versteht man Vergewaltigung als Metapher für Kolonialismus, so blendet dies gleichzeitig die für eine Vergewaltigung entscheidende Form der genderspezifischen Gewalt aus.³³² Ähnlich wie das Bild der Vergewaltigten funktioniert die zu einer Prostituierten mutierte "Mutter Afrika". Ihr bleibt nur ihr Körper als Kapital.³³³ Textübergreifend, sowohl in der Dichtung der Négritude als auch in postkolonialer Literatur, funktioniert die "Mutter Afrika" Trope identisch. Symbolisch reproduziert sie das bestehende Genderverhältnis und neutralisiert damit die zwischen den Texten bestehende Differenz der

Kolonialgeschichte zurückverfolgen. Für die Darstellung von Vergewaltigung in der abendländischen Malerei ist besonders interessant: Wolfthal, Diane: *Images of Rape. The "Heroic" Tradition and its Alternatives*. Cambridge 1999. Sie zeigt u.a. wie in Christian van Couwenberghs *Rape Scene* (1632, Strassbourg, Musée des Beaux-Arts) die Vergewaltigung einer Schwarzen Frau durch drei weiße Männer deutlich an die Vergewaltigungsdarstellung von Artemisia Gentileschi (*Susannah*) erinnert. Aus der Rezeptionsgeschichte ergibt sich, daß dieses Bild jedoch auch als Waschung einer Äthiopierin interpretiert wird. Vgl. dazu ebd.: S. 189-197. Zu Vergewaltigung im kolonialen Kontext vgl. u. a.: Sharpe, Jenny: "The Unspeakable Limits of Rape: Colonial Violence and Counter-Insurgency." In: Williams, Patrick, Laura Chrisman (Hrsg.): *Colonial Discourse and Postcolonial Theory. A Reader*. New York 1993. S. 221-243. Zur bildlichen Darstellung des in abendländischer Kultur als mit einer für weiße Frauen gefährlichen Sexualität ausgestatteten Schwarzen Mannes vgl.: Hürlimann, Annemarie, Martin Roth, Klaus Vogel (Hrsg.): *Fremdkörper - Fremde Körper. Von unvermeidlichen Kontakten und widerstreitenden Gefühlen*. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Hygiene-Museums. Ostfildern-Ruit 1999. S. 197.

³³¹Für den in der deutschen Literatur wohl bekanntesten Text zu Vergewaltigung, Kleists *Marquise von O...*, zeigt Christine Künzel, wie die Literaturwissenschaft sich der Frage der Vergewaltigung nur am Rande zuwendet. Ähnlich dem Umgang mit diesem Ereignis in der Erzählung selbst ist die Vergewaltigung auch in der Forschung entweder durch Auslassung gekennzeichnet oder wird schlicht negiert. Vgl. dazu Künzel, Christine: "Frauen und Recht - Women and Law." *figurationen. gender literatur kultur*. 1/1, 2000. S. 65-81.

³³²Vergewaltigungen von Männern durch Frauen oder andere Männer kommt in der afrikanischen Literatur kaum vor. Ausnahmen bilden Mia Coutos *Das schlafwandelnde Land*, Dambudzo Marechera's *Black Sunlight* und Rachid Mimounis *Tombéza*. Bei Couto wird ein Junge von einer Gruppe von Frauen vergewaltigt und anschließend von einem Mann mißbraucht. Und in *Tombéza* geht es um sexuelle Folter, bei der Häftlinge durch andere Männer mit Flaschen vergewaltigt werden oder von Frauen mißbraucht und sexuell verstümmelt zurückbleiben. Vgl. dazu Couto, Mia: *Das schlafwandelnde Land*. Frankfurt, a.M. 1994. (Port. Erstausgabe: 1992), Marechera, Dambudzo: *Black Sunlight*. Oxford 1980 und Mimouni, Rachid: *Tombéza*. Köln 1989. (Franz. Erstausgabe: 1984). Hans Peter Duerr gibt einen historischen Überblick zu Vergewaltigung von Männern. Interessant ist, daß in amerikanischen Gefängnissen vor allem Weiße von Schwarzen vergewaltigt werden und die Opfer der Weißen zumeist ebenfalls Weiße sind. Vgl. dazu Duerr, Hans Peter: *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (III)*. Frankfurt a.M. 1993. S. 259-273.

³³³Vgl. dazu Stratton, Florence: *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*. London 1994. Sie zeigt u. a. anhand von Nuruddin Farahs *From A Crooked Rib* (1970), wie die "Mutter Afrika" Trope funktioniert. Inge Brinkman weist in *Kikuyu Gender Norms and Narratives* darauf hin, daß Florence Stratton den Anteil des Diskurses um Gender in der Debatte über nationale Geschlossenheit unterschätzt und mit der Interpretation weiblicher Figuren als Tropen die politische Bedeutung von Gender vernachlässigt. Darüber hinaus spiegeln sich, so Inge Brinkman, in dieser Trope neben der Nation auch die Normen von Ethnizität und Gender. Vgl. dazu Brinkman, Inge: *Kikuyu Gender Norms and Narratives*. Leiden 1996.

Genderkonstruktion. Das Machtgefälle zwischen Männern und Frauen ist der "Mutter Afrika" Trope inhärent: "Inscribed in the trope that is embedded in all these texts are the power relations that men have with women in patriarchal cultures: subject/object, active/passive, mind/body, self/other, domination/submission."³³⁴

Durch die "Mutter Afrika" Trope wird Afrika weiblich und damit zum Objekt des männlichen Blicks. Das passive Objekt Land oder die Nation wird von einem als Subjekt agierenden Bewohner bzw. Staatsbürger dominiert.³³⁵ Frauen sind in diesem Paradigma von jeglicher Aktivität ausgeschlossen. "The trope actually elaborates a gendered theory of nationhood and of writing, one that excludes women from the creative production of the national polity, of identity, and of literary texts."³³⁶ Die Frau dient allein als Aufbewahrungsort für die Visionen des Autors, der auf diese Weise die reproduktiven Fähigkeiten von Frauen metaphorisch ausnutzt und ihre Erfahrungen trivialisiert. Weibliche Charaktere werden auf die männliche Phantasie der Hure oder der Heiligen reduziert und erscheinen damit in passiven Stereotypen.³³⁷ Ähnlich argumentiert Elleke Boehmer (1995) und zeigt am Beispiel von Ngugi wa Thiong'o's Werk, wie weiblichen Figuren lediglich durch Männer kontrollierte Macht zugebilligt wird: "[F]emale power is recognised only in those areas where it is ultimately subdued to male control."³³⁸ Auf diese Weise funktioniert die "Mutter Afrika" Trope in den Mustern der von Rassismus und Sexismus geprägten Ikonographie der

³³⁴Florence Stratton: "Periodic Embodiments. An Ubiquitous Trope in African Men's Writing." *Research in African Literatures* 21, 1 (1990). S. 122.

³³⁵Coetzee zeigt in seiner Analyse des afrikaans Roman des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, daß hier die Kolonie aufgrund eines pastoralen Blicks immer zur Idylle verklärt wird. Wobei im pastoralen Roman das Land stets menschlich, zu einer Frau wird. Allein Olive Schreines *The Story of an African Farm* widersetzt sich diesem Blick und erscheint als großer anti-pastoraler Text. Vgl. dazu: Coetzee, J.M.: *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*. New Haven 1988. S. 4ff und Schreiner, Olive: *The Story of an African Farm*. London 1995 (Erstausgabe: 1883). Schipper verweist darauf, daß die ersten afrikanischen Schriftsteller das Konzept von Afrika als einer Frau aus der kolonialen Literatur übernommen haben. Erst seit vor allem in den '80er Jahren vermehrt Schriftstellerinnen publizieren, beginnt sich der literarische Diskurs um Land und Geschlecht zu verändern. Vgl. dazu Schipper, Mineke: *Imagining Insiders: Africa and the Question of Belonging*. London 1999. S. 133ff.

³³⁶Florence Stratton: "Periodic Embodiments. An Ubiquitous Trope in African Men's Writing." *Research in African Literatures* 21, 1 (1990). S. 122.

³³⁷Vgl. dazu Holst Petersen, Kirsten: "First Things First. Problems of a Feminist Approach to African Literature." *Kunapipi* 6, 3 (1984). S. 35-47. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Nnaemeka, Obioma (Hrsg.): *The Politics of (M)Othering. Womenhood, Identity, and Resistance in African Literature*. London, 1997. Hier geht es um die Verortung der Mutter als zugleich zentral und marginal.

³³⁸Boehmer, Elleke: "The Master's Dance to the Master's Voice. Revolutionary Nationalism and the Representation of Women in the Writing of Ngugi wa Thiong'o." In: Michael Parker, Roger Starkey (Hrsg.): *Postcolonial Literatures. Achebe, Ngugi, Desai, Walcott*. London 1995. S. 149. (Ersterscheinung *Journal of Commonwealth Literature*, 26,1 (1991), S. 188-197.)

Schwarzen Frau, die, wie bell hooks (1992) zeigt, ihre Unterdrückung seit Jahrhunderten rechtfertigt.

Sexismus und Rassismus transportieren gemeinsam eine Ikonographie der schwarzen Frau, die sich im kollektiven Bewußtsein in der Vorstellung niederschlägt, daß sie in erster Linie Dienerinnen auf diesem Planeten sind. Von der Sklaverei bis zum heutigen Tag ist der schwarze weibliche Körper in westlichen Augen als urtypisches Symbol einer "natürlichen" Weiblichkeit gesehen worden: organisch, naturnah, animalisch, primitiv.³³⁹

Erst die neuere afrikanische Literatur löst sich von dieser Vorstellung des schwarzen Frauenkörpers.

Die literaturwissenschaftliche Kritik an Florence Stratton richtet sich im wesentlichen gegen ihre Verallgemeinerungen und einen, so Mineke Schipper (1999), einseitigen Blick. "Stratton has been severely criticized for her unequivocal preoccupation with gender issues and blamed for having a Western perspective".³⁴⁰ Folgt man Inge Brinkman (1996), so differenziert Stratton auch zu wenig zwischen der in unterschiedlichen Texten deutlich voneinander abweichend konstruierten Figur der Prostituierten. Darüber hinaus ignoriert sie, so Kenneth Harrow (1998), die Komplikationen, die die Representaion von Gender in vielen afrikanischen Gesellschaften mit sich bringt, da beispielsweise eine klare Binarität von Männlichkeit und Weiblichkeit vor allem in Hinblick auf Religion oftmals nicht vorhanden ist.³⁴¹ Trotzdem ist Strattons Ansatz für die Analyse von weiblichen Figuren in afrikanischer Literatur brauchbar, denn er verweist auf die unterschiedlichen Funktionen, die die Darstellung von Gewalterfahrung in einem Text haben kann.

³³⁹hooks, bell: "Schwarze intellektuelle Frauen." In: Diedrich Diederichsen (Hrsg.): *Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus*. Berlin 1993. (Ersterscheinung: *Black Women Intellectuals*. In: hooks, bell (Hrsg.): *Breaking Bread*. Southend 1992. S. 147-164.). S. 43. Vgl. zu diesem Thema auch dies.: *Sisters of the Yam. Black Women and self-recovery*. Boston 1993 und dies.: *Outlaw Culture. Resisting Representations*. New York 1994.

³⁴⁰Schipper, Mineke: *Imagining Insiders: Africa and the Question of Belonging*. London 1999. S. 136.

³⁴¹Vgl. dazu Harrow, Kenneth: "I'm not a (Western) Feminist but ..." - A Review of Recent Critical Writings on African Womens Literature." *RAL*. 1998. S. 171-190.

a. Prostitution. Sex als Dienstleistung zwischen Stigma und Alltag

Betrachtet man das Phänomen Prostitution in der afrikanischen Literatur, so ist es mit Inge Brinkman unbedingt nötig, zwischen den unterschiedlichen Arten von Prostitution zu unterscheiden. Zum einen gibt es die selbstständige Prostituierte, die aus freien Stücken heraus diesen Beruf wählt und über das Geld, das sie damit erwirtschaftet, frei verfügt. Dann gibt es die abhängige Prostituierte, die mehr oder weniger in die Prostitution gezwungen wurde und ihre Einkünfte nicht oder nur in Teilen behalten darf. Neben dieser groben Unterteilung gibt es jedoch auch Frauen, die freiwillig oder aus einer Notsituation heraus ihren Körper verkaufen oder im Tausch für Waren oder Dienstleistungen zur Verfügung stellen. Alle diese Formen von Prostitution sind in der afrikanischen Literatur vertreten. Die Grenzen zwischen professioneller Prostitution, Prostitution als (lebenserhaltende) Nebenerwerbsquelle und Sex als Gefälligkeit oder Dienstleistung in einer Ehe oder eheähnlichen Gemeinschaft sind dabei fließend. Da für alle diese Frauen jedoch ihr Körper das Kapital ist, das sie überhaupt am Leben erhält, haben sie trotz der sicher sehr großen Unterschiede eine grundlegende Gemeinsamkeit: sie verkaufen oder tauschen ihre Körper gegen Geld, Waren, Dienstleistungen oder sozialen Status. Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Arbeit davon ausgegangen, daß beispielsweise auch eine Ehefrau, die ihrem Ehemann körperlich zu Diensten ist, sich ähnlich verhält wie eine Prostituierte. Denn, so Pieke Biermann (1980), "[e]rst seit rund zweihundert Jahren werden Frauen so auseinanderdividiert: Die einen schaffen an, die anderen schaffen umsonst."³⁴² Und Biermann fragt:

*Welche Frau ist eigentlich keine Prostituierte? Warum soll die Bürde der 'Unanständigkeit' allein auf den Frauen lasten, die als Prostituierte erfaßt und damit sozusagen staatlich anerkannt sind? Warum sollen nicht alle Frauen erklären dürfen, daß das Zusammensein mit Männern oft (auch?) Mittel zum Zweck war, ist und bleiben wird, solange die vom Geld bestimmten Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern weiter herrschen?*³⁴³

Dieses Verständnis von Prostitution stellt den weiblichen Körper als Ware in den Mittelpunkt. Eine Ware mit einem hohen Preis. "Die Existenz von Prostituierten ist der augenfälligste Beweis dessen, was Ehefrauen schon lange wissen [...]: Diese Sexualität ist Arbeit. Der relativ hohe Lohn, den wir

³⁴²Biermann, Pieke: "Wir sind Frauen wie andere auch!" *Prostituierte und ihre Kämpfe*. Reinbek 1980. S. 12

³⁴³Ebd. S. 19.

dafür erzielen können, belegt, *wie* bedeutsam diese Arbeit ist."³⁴⁴ Vor diesem Hintergrund, unter dem Aspekt "Sex als Dienstleistung" wurden die im vorliegenden Kapitel analysierten literarischen Texte ausgewählt.

Auffällig an der Figur der Prostituierten in der afrikanischen Literatur ist, daß sie fast ausschließlich im urbanen Raum auftaucht. Das Stereotyp im Stadtroman ist, so Mineke Schipper (1990), die Frau als Quelle von Verderben und Objekt von Betrug. "Zij wordt dikweijls getekend, als een bron van verderf en een object van bedreiging."³⁴⁵ Im zimbabwischen Kontext stimmt dies mit dem gesellschaftlichen Bild der Städterin überein. Allein ihre Eigenständigkeit macht sie, wie Terri Barnes und Everjoys Win (1992) in einem groß angelegten Oral History Projekt zeigen, zu Prostituierten. "Men often simply refer to independent women as 'prostitutes' because they earn incomes and keep their own money without the supervision of a man." Der städtische Wohnort der Frauen spielt dabei eine besondere Rolle. "The common idea that all town women were prostitutes is expressed by both men and women."³⁴⁶ Auch Flora Veit-Wild (1987) verweist auf die kaum zu überbrückende Differenz zwischen Stadt- und Landfrauen in Zimbabwe, denn die Lebensbedingungen sind extrem unterschiedlich.

Die Gleichsetzung von Stadtfrauen mit Prostituierten erklärt, wieso es 1983 und 1990 möglich war, die sog. "Operation Clean-up" durchzuführen, bei der in Harare und anderen Städten wahllos tausende von Frauen als vermeintliche Prostituierte verhaftet wurden.³⁴⁷ Diese Maßnahme wurde, so Gisela Geisler (1995), von vielen ZimbabwerInnen als Versuch wahrgenommen, unabhängige Frauen zu kontrollieren. "The operation was interpreted as an

³⁴⁴Ebd. S. 20.

³⁴⁵Schipper, Mineke: *Afrikaanse letterkunde. Tradities, genres, auteurs en ontwikkelingen in de literatuur van Afrika ten zuiden van de Sahara*. Baarn 1990. S. 202.

³⁴⁶Barnes, Terri, Everjoyce Win: *To Live a Better Life. An oral history of women in the city of Harare, 1930-70*. Harare 1992. S. 117. Ebenso ergeht es der afro-amerikanischen Städterin im Prozeß der zunehmenden Urbanisierung der schwarzen Bevölkerung der USA am Ende des 19. Jahrhunderts. Carby zeigt, daß der Urbanisierungsprozeß der Afro-Amerikaner entscheidenden Einfluß auf die kulturelle Repräsentation der schwarzen Frau hatte. So wurden schwarze Migrantinnen aufgrund ihrer Mobilität als sexuell degeneriert und daher als sozial gefährlich eingestuft. Ihre Sexualität galt im Diskurs der bürgerlichen Ideologie bald als das Hauptproblem schwarzen urbanen Lebens, da ihnen alleine und ohne männlichen Schutz lediglich der Beruf einer Prostituierten offenzustehen schien. Vgl. dazu: Carby, Hazel: "Policing Black Women's Body in an Urban Context." In: Appiah, Kwame Anthony, Henry Louis Gates Jr. (Hrsg.): *Identities*. Chicago 1995. S. 115-132.

³⁴⁷Vgl. Veit-Wild, Flora: "Creating a New Society: Women's Writing in Zimbabwe." *Journal of Commonwealth Literature*. 22/1. August 1987. S. 171-178 u. Chitauo, Moreblessings, et al.: "Song, Story and Nation: Women as singers and actresses in Zimbabwe." In: Liz Gunner (Hrsg.): *Politics and Performance. Theatre, Poetry and Song in Southern Africa*. Johannesburg 1994. S. 111-138.

attempt to control women, who had become too independent."³⁴⁸ Das "Department of Women's Affairs" behauptete später, nichts davon gewußt zu haben, hat die Maßnahme aber offiziell nie verurteilt. Tatsache ist jedoch, daß die Stadt vielen Frauen Freiheiten gewährt, die sie auf dem Land, unter Aufsicht der Familie und enormer sozialer Kontrolle nicht haben könnten. Flora Veit-Wild (1996) verweist auf eben dieses Potential.

In the process of colonisation and urbanisation, the African woman lost to a large degree the protection provided by the traditional community. But at the same time she was freed from many restrictions of traditional society and became the sexual prey of men in the cities. However, this also gave her the chance to lead her own life and be in control of her body. Such developments were vehemently denounced by men, in that independent women were considered being "loose" or prostitutes. Ideologues, including writers, describe such women as alienated from African culture.³⁴⁹

Die selbstständige Afrikanerin ist keine Afrikanerin mehr. Daran hat sich, so Moreblessings Chitauro et al. (1994), auch in der neuen Nation nichts geändert. "Women in towns are, it seems, in the new national discourse still loose and still dangerous."³⁵⁰

Die Stadt bedeutet also den unausweichlichen Untergang einer jeden afrikanischen Frau, und jede Städterin ist zwangsläufig eine Prostituierte. In Barbara Makhalisas Erzählung *The Underdog* zeigt sich dies besonders deutlich. Netsai, schließlich wegen illegaler Abtreibung verurteilt, begibt sich gegen ihren Willen zum Arbeiten in die Stadt. Doch schon als sie aus ihrem Dorf aufbricht, steht ihr Schicksal bereits fest. Eine Freundin macht ihr klar, daß sie gezwungen sein wird, ihren Körper zu verkaufen. "'How else can a poor girl survive in town, Netsai?[']"³⁵¹ Dabei hatte Netsai bereits während ihrer Arbeit für die Guerillakämpfer im Dorf Erfahrung mit Prostitution bzw. Vergewaltigung gemacht, doch erst als sie sich in der Stadt wiederum prostituieren bzw. vergewaltigen lassen muß, scheitert sie an diesen Erlebnissen. Besonders auffällig ist hier, daß Netsai von ihrer Mutter gezwungen wird, in die Stadt zu gehen. Obwohl dieser, wie später immer

³⁴⁸Geisler, Gisela: "Troubled Sisterhood: Women and Politics in Southern Africa. Case Studies from Zambia, Zimbabwe and Botswana." *African Affairs*. 94, 1995. S. 557.

³⁴⁹Veit-Wild, Flora: "'Women Have No Mouth': Body, Pain and Authorship in African Women's Writing." *ZiF Sonderbulletin. "Curriculum Transformation."* Humboldt-Universität. May 21-22 1996. S. 39.

³⁵⁰Chitauro, Moreblessings, et al.: "Song, Story and Nation: Women as singers and actresses in Zimbabwe." In: Liz Gunner (Hrsg.): *Politics and Performance. Theatre, Poetry and Song in Southern Africa*. Johannesburg 1994. S. 111-138. S. 135.

³⁵¹Makhalisa, Barbara C.: *The Underdog and Other Stories*. Gweru 1992. (Erstausgabe: 1984). S. 14.

wieder betont wird, das Schicksal ihrer Tochter ausgesprochen nahe geht, wird deutlich, wie sie sich selber an der Ausbeutung ihrer Tochter beteiligt. Eine Kritik, die Odile Casenave erst in der neueren Literatur von Frauen entdeckt.³⁵²

Fast zeitgleich mit Makhalias Erzählung erscheint Richard Rives *Buckingham Palace: District Six* (1986). Im Vergleich der beiden Texte zeigt sich, daß die Konstruktion von Prostituierten sehr unterschiedlich sein kann. So steht *Buckingham Palace: District Six* Makhalias *The Underdog* diametral gegenüber. Er bildet in der afrikanischen Literatur der '80er Jahre eher eine Ausnahme, zumal hier die Prostituierte eine weiße burische Predigertochter ist. Zwar findet sich auch an dieser Stelle das Bild der aufgrund ihres Umzugs in die Stadt unausweichlich der Prostitution verfallenden jungen Frau, doch anders als Netsai scheitert sie nicht an ihrem Beruf. Im Gegenteil, er bietet Mary, die schließlich Bordellbesitzerin wird, finanzielle Unabhängigkeit und bietet ihrer stets als selbstbestimmt und ausgeprägt beschriebenen sexuellen Lust jede Entfaltungsmöglichkeit. Doch anders als Netsai ist Mary durch ihre Nachbarn geschützt. Umgeben von Figuren, die aufgrund ihrer Herkunft oder ihres Berufes am Rande der Gesellschaft leben, findet die Prostituierte in diesem Raum eine gesicherte Position. Von hier aus kann sie sogar in der Kirche als Gemeindemitglied aktiv sein. "She still attended regularly once a month and took communion in spite of the dirty look she received from the churchwarden's wife."³⁵³ Sie ist jedoch nur erfolgreich, da sie sich an der Peripherie eingerichtet hat. Mit Michel Foucault (1976) könnte man sogar argumentieren, daß Mary nur

³⁵²Besonders interessant ist hier Tanga und ihre Beziehung zur Mutter in Beyala, Calixthe: *Your Name shall be Tanga*. Oxford 1996. (Franz. Erstausgabe: 1988). Tanga, von ihrem Vater vergewaltigt, von ihrer Mutter in die Prostitution geschickt, stirbt schließlich als 17jährige im Gefängnis. Für Nfah-Abeniyi zeigt sich hier der Anteil von Frauen an Gewalt gegen weibliche Körper. Die Mutter, unfähig ihre eigene Tochter zu beschützen, wird zu Christina Thürmer-Rohrs klassischer Mittäterin in einer Umgebung, in der Gewalt an Mädchen und Frauen sowie die Verstümmelung des weiblichen Körpers alltäglich sind. Thürmer-Rohr wendet sich mit diesem Begriff gegen das Konzept von Frauen als Opfer, da sie davon ausgeht, daß Männer und Frauen gleichermaßen die gesellschaftliche Wirklichkeit konstruieren. Als Mittäterschaft von Frauen bezeichnet sie Handlungen, die zum Machterhalt von Männern beitragen. Vgl. dazu Nfah-Abeniyi, Juliana Makuchi: *Gender in African Women's Writing. Identity, Sexuality, and Difference*. Bloomington 1997. S. 84-90 und Thürmer-Rohr, Christina, et al. (Hrsg.): *Mittäterschaft und Entdeckungslust*. Berlin 1989. S. 87-103 sowie S. 138-154. Zu Gewalt von Frauen gegen Frauen und Kinder vgl. auch den sich an einem authentischen Fall orientierenden Text von Millett, Kate: *Im Basement. Meditationen über ein Menschenopfer*. München 1990. (Am. Erstausgabe: 1979). Hier quält eine Mutter ihr Pflegekind zu Tode. Als eine der ersten hat Millett damit in der (westlichen) Frauenbewegung auf das gewalttätige Potential von Frauen aufmerksam gemacht.

³⁵³Rive, Richard: *Buckingham Palace: District Six*. London 1987. (Engl. Erstausgabe: 1986). S. 12.

überlebt, weil sie die verbotene bzw. moralisch verwerfliche Sexualität in den Geldkreislauf eingegliedert hat.

[W]enn man schon den gesetzwidrigen Sexualitäten einen Platz gewähren muß, so sollen sie ihren Lärm dort machen, wo sie, wenn schon nicht im Kreise der Produktion, so wenigstens in die des Profits eingegliedert sind. Das Bordell und die Klinik werden diese Stätten der Toleranz sein: es scheint, als hätten die Prostituierten, ihr Kunde und der Zuhälter, der Psychiater und seine Hysteriker [...] die Lust, von der man spricht, verstohlen in die Ordnung der Dinge überführt, die sich bezahlt machen[.]³⁵⁴

In ihrem Heimatdorf war Mary aufgrund ihres offensiven Liebeslebens für die Gemeinschaft untragbar geworden. Obwohl Rive hier an das Bild der mit einer außerordentlichen Sexualität ausgestatteten Stadtfrau anknüpft, läßt er sie nicht scheitern, sondern erschafft eine unabhängige und selbstbewußte Prostituierte. Damit greift er der neueren Literatur von Frauen voraus.

Die Verknüpfung von Prostitution und urbanem Leben ist auch in der kenianischen Literatur zu finden. Hier können Stadtfrauen, so Inge Brinkman, überhaupt keinen anderen Beruf als den einer Prostituierten ausüben.

The negative imagery of women in city adventure novels has been noted by a number of critics. The profession of these urban female characters, i. e. prostitution, is accompanied by clear moral denouncements. It is noteworthy that women with other professions hardly feature in these novels: women in town cannot be but prostitutes, seems to be the message.³⁵⁵

Eine der herausragenden Ausnahmen in der afrikanischen Literatur ist Nuruddin Farahs *Sardines* (1981), in dem die urbane, finanziell unabhängige und in jeder Hinsicht autonome Medina selbstverständlich ihrer journalistischen Tätigkeit nachgeht. Dabei bilden sowohl Beruf als auch Mutterschaft gleichermaßen das Zentrum ihres Lebens.³⁵⁶ Doch ähnlich wie Medina stellt die Prostituierte in vielen Texten eine Gefahr für herkömmliche Genderbeziehungen dar. Und genau dies ist ihr größtes Vergehen. "The single status of prostitutes represents more than an attack on marital harmony when married men are lured into shameful acts. It points to the possibility of a life without marriage, offers an alternative to women and therefore need be

³⁵⁴Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt a.M. 1997. (Franz. Erstausgabe: 1976; dt. Erstausgabe: 1977). S. 12

³⁵⁵Brinkman, Inge: *Kikuyu Gender Norms and Narratives*. Leiden 1996. S. 197.

³⁵⁶An anderer Stelle habe ich gezeigt, wie in *Sardines* beruflicher Erfolg und Fruchtbarkeit mit dem vollzogenen Wechsel aus einer oralen in eine literale Gesellschaft zusammenhängt. Vgl. dazu Neumann, Stephanie: *Nuruddin Farahs "Sardines" als Spiegel von Entstehung postkolonialer Literatur*. Hamburg, 1996. (Magisterarbeit)

denounced in the strongest terms."³⁵⁷ Auf diese Weise wird, so Inge Brinkman weiter, die Prostituierte zu einer der ersten unabhängigen weiblichen Figuren. Zwar bezieht sie ihr Geld von Männern, doch obliegt ihr in vielen Fällen letztlich die Kontrolle über die eigenen Finanzen. Aufgrund ihrer Autonomie stellt sie, neben der von ihr ausgehenden Bedrohung für Gesundheit und Einkommen der Männer, eine elementare Gefahr für den Status von Männern dar.³⁵⁸ Rives Mary macht dies besonders deutlich. Folgt man Brinkman, so kann die Prostituierte ganz unterschiedliche Attribute von Männlichkeit ruinieren. Hier zeigt sich, daß Brinkman der Figur durchaus einen gewisse Macht zubilligt. Dies unterscheidet ihre Analyse deutlich von der Strattons. Während Brinkman sich mehr dem aktiven Potential der Figur zuwendet, versteht Stratton die Prostituierte als Opfer und sieht damit in ihr ein Symbol für weibliche Unterdrückung. Die Prostituierte bewegt sich jedoch eher auf einem Grat, der beide Interpretationen ermöglicht und sie daher als Figur außerordentlich leistungsfähig macht. Eben dieses Potential nutzt die neuere afrikanische Literatur von Frauen.

Neben Stratton und Brinkman wendet sich auch Odile Casenave dem Thema Prostitution zu. Anders als Stratton oder Davies (1990) geht es ihr jedoch nicht um die Darstellung von Frauen in Texten von Männern, sondern um die von Schriftstellerinnen entworfenen weiblichen Figuren. Ausgehend von der These, daß die Afrikanerin durch eine Innensicht erst wieder neu konstruiert werden muß, versteht sie die Prostituierte als Symbol für die Ausbeutung der Frau und damit als politische Kritik. Die Figur selber erscheint in der jüngeren Literatur von Frauen jedoch in neuer Form.

[W]omen writers subvert the literary nature and function of the prostitute; although the character exists within a long literary tradition, she takes on a new appearance. Of course, the female prostitute embodies a voice that is symbolic

³⁵⁷Brinkman, Inge: *Kikuyu Gender Norms and Narratives*. Leiden 1996. S. 199.

³⁵⁸Die gesundheitliche Gefahr, die von Prostituierten ausgeht, wird im allgemeinen überschätzt. So hat eine internationale Studie der UNO bereits Anfang der 50er Jahre festgestellt, "daß weitaus weniger Geschlechtskrankheiten von Prostituierten verbreitet werden als von Leuten, die sich im Namen der 'sexuellen Befreiung' keinen Zwang mehr antun." Biermann, Pieke: *"Wir sind Frauen wie andere auch!" Prostituierte und ihre Kämpfe*. Reinbek 1980. S. 131. Dennoch ist klar, daß auch durch Prostituierte Geschlechtskrankheiten übertragen werden können. Vorbeugende Maßnahmen werden in Afrika jedoch von der katholischen Kirche sanktioniert. So wurde Schwester Maria, heute wieder Majella Lenzen, aus ihrem Orden entlassen, da sie dabei war, als eine Ärztin in Tanzania Kondome an Prostituierte verteilte. Vgl. dazu Louis, Chantal: "Rausschmiss von Schwester Maria." *EMMA*. April/Mai 2002. S. 20. Zu AIDS und den Folgen dieser Krankheit für die von ihnen in der Stadt arbeitenden Männern angesteckten Landfrauen vgl. Sibanda, Ezilyn: "AIDS in Zimbabwe: crisis in rural development." *SAFERE*. 3/1, 1998. S. 33-42.

of women's exploitation by man, but in a more radical fashion this voice equally emphasizes her exploitation by the family and even by her mother.³⁵⁹

Auch Schipper verweist darauf, daß sich seit der vermehrten Publikation von Autorinnen das Bild der Frau in der afrikanischen Literatur neu formiert. Für die zimbabwische Literatur gilt dies seit Tsitsi Dangarembgas *Nervous Conditions*, das für Pauline Dodgson aufgrund seiner genderspezifischen Thematik den Aufbruch der zimbabwischen Literatur markiert. Nur wenige Jahre später erschien Irene Stauntons *Mothers of the Revolution* (1990). Das Herausragende an dieser Textsammlung ist für Rino Zhuwarara, daß hier die Landfrauen einen Prozeß durchlaufen, der sie von bloßen Opfern zu Gestalterinnen ihrer eigenen Geschichte macht.

[R]eaders are impressed by the fact that rural women who start off being relatively self-centered and narrow in outlook go through the kind of war experience which broadens and deepens their horizon so much that they attain a higher level of critical consciousness. More importantly, they achieve a sense of solidarity and commitment which transforms them from being mere victims of history into women who actively participate in the shaping of their future.³⁶⁰

Stauntons Dokumentation macht überdies deutlich, wie wenig eine weibliche Sicht auf den Befreiungskrieg den öffentlichen Diskurs bestimmte.

Bis in die Literatur der '90er Jahre hinein waren die Erfahrungen von Frauen im Krieg kaum Thema. "Irene Staunton's collection of women's life stories in *Mothers of the Revolution* (1990) went some way towards redressing this imbalance, but it is Yvonne Vera's work which powerfully inscribes women's experiences of desertion, rape, infanticide and incest"³⁶¹, so Pauline Dogson. Mit Veras Texten verändert sich darüber hinaus die Darstellung von Frauen ganz erheblich. Dies gilt auch für die Figur der Prostituierten. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang Yvonne Veras *Independence Day* (1992), die sich die "Mutter Afrika" Trope aneignet und aus dieser Bewegung heraus die Trope selber entlarven kann. Ähnlich argumentiert auch Pauline Dodgson im Hinblick auf Veras *Without a Name*, da sich die weibliche Figur stets gegen eine symbolische oder repräsentative Vereinnahmung wehrt. "A

³⁵⁹Cazenave, Odile: *Rebellious Women. The New Generation of Female African Novelists*. Boulder 2000. (Franz. Erstausgabe: 1996). S. 12. Besonders interessant ist Casenaves Analyse von Beyalas Texten, in denen die Prostituierte oft eine zentrale Rolle einnimmt und dann zum bestimmenden Faktor für die Entwicklung der einzelnen Charaktere wird. Vgl. dazu ebd. S. 52ff.

³⁶⁰Zhuwarara, Rino: "Men and Women in a Colonial Context: A Discourse on Gender and Liberation in Chenjerai Hove's 1989 NOMA Award-Winning Novel - *Bones*." *Zambezia*. 21/1, 1994. S. 12.

³⁶¹Dodgson, Pauline: "Coming in From the Margins: Gender in Contemporary Zimbabwean Writing." In: Deborah Madsen (Hrsg.): *Post-Colonial Literatures. Expanding the Canon*. London 1999. S. 96.

feminist critic analysing *Without a Name* would be forced to conclude that woman/mother/Africa is deconstructed in the text."³⁶² Die symbolische Vereinnahmung der Frau ist in *Independence Day* zwar durchaus möglich, doch besonders interessant ist hier die Darstellung des Mannes. Der Freier, der im Moment der Unabhängigkeit mit einer Frau schlafen möchte, bildet ganz explizit das Gegenstück zur "Mutter Afrika" Trope. Dieses männliche Gegenstück ist zwar implizit immer schon Teil des Bildes, wird aber in seiner Funktion selten so deutlich benannt und abgebildet. Diese aufdeckende, geradezu entblößende Benennung ist für die Erzählung zentral, da sie schließlich die Dekonstruktion von "Mutter Afrika" ermöglicht.

In *Independence Day* ist "Mutter Afrika", wie so oft, eine Prostituierte. Die Frau, die wie auch alle anderen Figuren keinen Namen trägt, bejubelt mit vielen ihrer Landsleute die Ankunft des englischen Prinzen zur Unabhängigkeitsfeier Zimbabwes. Ihr geht es jedoch nicht in erster Linie um die Festlichkeiten, sondern vielmehr um den in ihren Augen mit enormer Macht ausgestatteten Prinzen. "She had woken up very early, to see the man who had the power to give them back their country." (WYC 28) Doch ihre Erwartungen werden enttäuscht. Aus Sicherheitsgründen zeigt sich der Prinz nicht in der Öffentlichkeit. Stattdessen trifft die Frau während des Wartens einen Freier, der mit ihr den Beginn einer neuen Ära zelebrieren will. Beide gehen zu ihm nach Hause. "He had the television on, and insisted that he would watch the Independence celebrations first. He had already given her the money". (WYC 28) Für seine persönliche Zeremonie benötigt er eine Frau und Bier. "He was going to celebrate Independence properly: with cold beer and a woman." (WYC 29) Der Höhepunkt seiner privaten Feier ist das Eindringen in die Frau im Moment der Unabhängigkeit seines Landes.

Now it was ten minutes to midnight. She must take her clothes off. The screen flashed the ticking minutes. The Prince and the new Prime Minister walked to the large flagpole in the middle of the stadium. The old flag was flapping in the air, the new one was hanging below. The man pushed the woman onto the floor. He was going into the new era in style and triumph. She opened her legs. It was midnight, and the new flag went up. (WYC 29)

Vordergründig handelt es sich hier um "Mutter Afrika", die als Verkörperung des Landes nun einen neuen Eroberer und Besitzer hat.

³⁶²Ebd. S. 99.

Interessant ist diese Szene jedoch, da sie auch eine andere Lesart zuläßt. Dies liegt vor allem daran, daß der in dieser Metapher immer schon mitgedachte männliche Gegenpart in den Mittelpunkt rückt. Da hier zum Teil aus der Perspektive des Mannes erzählt wird, offenbart sich die Motivation des Mannes. Für ihn ist die Metapher des durch eine Frau verkörperten Landes und ihres männlichen Eroberers Realität, die er sich inszenieren und kaufen kann. Doch die in diesem Text auf ihre ganz wesentlichen Merkmale reduzierte Darstellung von "Mutter Afrika" wirkt aufgrund ihrer Schlichtheit entlarvend. Dem Mann geht es ausschließlich um den sexuellen Akt an sich. Die Frau ist damit ausgelöscht. "When he was through he sent her home. When he awoke he preferred the whole house to himself." (WYC 29) Sein Handeln nimmt er als stilvoll und triumphierend war. Dabei stellt sich die Frage, über wen er triumphiert. Triumphiert er über den Prinzen, auf den die Frau eigentlich gewartet hatte und an dessen Stelle er jetzt tritt? Oder versteht er die Macht über den Frauenkörper als Triumph? Da es sich hier keineswegs um eine Vergewaltigung, sondern um eine erworbene Dienstleistung handelt, ist diese Macht erkaufte. Dennoch bereitet ihm seine machtvolle Position Lust, eine Lust, die mit Michel Foucault direkt an diese Macht gekoppelt ist. "Lust und Macht heben sich nicht auf, noch wenden sie sich gegeneinander, sondern übergreifen einander, verfolgen und treiben sich an."³⁶³ Foucault zählt Sexualität sogar zu den wesentlichen Faktoren in autoritär strukturierten Verbindungen.

Innerhalb der Machtbeziehungen gehört die Sexualität nicht zu den unscheinbarsten sondern zu den am vielseitigsten einsetzbaren Elementen: verwendbar für die meisten Manöver, Stützpunkt und Verbindungsstelle für die unterschiedlichsten Strategien.³⁶⁴

Dennoch kann der Mann aus *Independence Day* keinen Triumph für sich verzeichnen, da er die Situation nur scheinbar kontrolliert. Seine Macht begründet sich einzig in der Bezahlung einer sexuellen Dienstleistung. Die Frau hingegen bekommt schließlich das, was sie sich gewünscht hatte. Sie war auf der Suche nach einem mächtigen Mann. Der Prinz, in der Fernsehübertragung zwar dauernd präsent, bleibt für sie unerreichbar, doch die Frau schafft eine adäquate Situation, indem sie sich einen Freier sucht. Dieser, aufgrund des geschlossenen Handels mit absoluter Macht ausgestattet,

³⁶³Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt a.M. 1997. (Franz. Erstausgabe: 1976; dt. Erstausgabe: 1977). S. 65.

³⁶⁴Ebd. S. 125.

verfügt über sie. Auf diese Weise kommt sie in Kontakt mit einem mächtigen Mann und erhält dafür sogar einen Lohn. Trotz ihrer Position als Prostituierte kann "Mutter Afrika" in diesem Text über ihren Körper verfügen und wird für die Ausbeutung ihres Körpers bezahlt. Letztlich behält sie so die Kontrolle und hat darüber hinaus die Fähigkeit, sich zurückzuziehen. "The woman withdrew into the safe place in her mind, and watched the pictures go by on the screen." (WYC 28). In *Independence Day* funktioniert die "Mutter Afrika" Trope als Entlarvung der Rolles des Mannes in dieser Metapher. Damit hat sich der Text die Trope angeeignet.

Neben *Independence Day* gibt es in der neueren zimbabwischen Literatur eine Reihe von Texten, in denen das Thema Prostitution eine Rolle spielt.³⁶⁵ Dabei werden ganz unterschiedliche Typen von Prostituierten konstruiert. Besonders auffällig ist, daß nur in wenigen Texten die Frauen explizit als Prostituierte bezeichnet werden und bezeichnet werden können. Vielmehr handelt es sich oft um Beziehungen, in denen die Frauen aufgrund ihrer ökonomischen Lage gezwungen sind, ihren Körper im Austausch für Waren oder andere Leistungen anzubieten. Die Grenzen zwischen Prostitution und Vergewaltigung sind hier fließend. Die juristische Praxis zeigt, daß zwar im juristischen Sinn eine Unterscheidung möglich ist, doch in Gerichtsprozessen um vergewaltigte Prostituierte die Täter höchst selten für schuldig befunden werden. Im allgemeinen wird angenommen, daß diese Frauen jederzeit Geschlechtsverkehr zustimmen und der Täter eine Verweigerung nicht erkennen könne.

There is a fairly common belief that prostitutes cannot be raped. This belies the idea that rape hinges on the question of consent: because a woman establishes contractual conditions for selling sex, there is a belief that she has relinquished her right to refuse sex. This idea clearly demonstrates the dominance of the ideology of male sexuality: if a woman is not owned by one man she becomes the common property of all men.³⁶⁶

³⁶⁵Zur Rolle der Soldatin in der zimbabwischen Armee und ihrer Diffamierung als Prostituierte vgl. Nhongo-Simbanegavi, Josephine: *Zimbabwean Women in the Liberation Struggle: ZANLA and its Legacy, 1972 - 1985*. Oxford 1997. (Unveröffentlichte Dissertation). Freedom Nyamubaya geht in "Aliens", einem Gedicht aus der Sammlung *Dusk of Dawn* (1995), u. a. auf diese Verleumdung ein. Die wohl mit Abstand interessanteste Sammlung von Erzählungen stammt in dieser Hinsicht von Virginia Phiri. Sie verweist in den autobiographisch gefärbten Texten auf die Beziehungen zwischen Prostituierten und Kämpferinnen. Ein Zusammenhang, der in der zimbabwischen Literatur so noch nicht gezogen worden ist. Leider ist das Buch von Phiri jedoch erst kurz vor der Endredaktion der vorliegenden Arbeit erschienen, so daß es nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Vgl. Phiri, Virginia: *Desperate*. Harare 2002.

³⁶⁶van Zyl, Mikki: "Rape Mythology." *Critical Arts*. 5/2, 1990. S. 23. Auch Gödtel weist darauf hin, daß die Prostituierte von Männern lediglich in ihrer Funktion als Dienstleisterin wahrgenommen wird. Sie verkörpert die Männerphantasie der sexhungrigen Frau und handelt wie Frauen in Männerpornos. Dabei ist völlig

Ebenso wie die Prostituierte steht die alleinstehende Frau in der Stadt zur freien Verfügung.

Insbesondere jedoch, wenn Frauen ihren Körper gegen Güter tauschen, vor allem, wenn dafür keine geschäftlichen Vereinbarungen getroffen werden, bewegt sich die Frau in einem rechtslosen Raum. Eben diese Situation ergibt sich in Vera's *Without a Name*. Als Mazvita in Harare ankommt und auf Joel trifft, interpretiert sie seine Annäherung als Hilfsbereitschaft. Eine andere Motivation zieht sie erst gar nicht in Betracht. "It suited her to consider he was being thoroughly helpful." (WN 48) Als sie dann zu Joel aufs Fahrrad steigt, um mit ihm nach Hause zu fahren, kann sie nichts anderes wahrnehmen als die für sie neue, als frei empfundene Erfahrung, auf dem Gepäckständer durch die Straßen gefahren zu werden. "She was so involved with her particular version of freedom she did not see that no one noticed her. Ornate yellow blooms kept her memory hopeful." (WN 49) Besonders interessant ist, wie Joel sie anweist, auf dem Fahrrad zu sitzen. "He made her sit with both legs to one side of the road". (WN 49). Folgt man Hans Peter Duerr (1994), so ist insbesondere das breitbeinige Sitzen von Frauen und das damit verbundene zur Schau stellen der weiblichen Genitalien stets Zeichen für Prostitution. "Mit gespreizten Beinen zu sitzen oder zumindest den unbedeckten Genitalbereich zu zeigen scheint schon immer eines der Kennzeichen der öffentlichen Huren gewesen zu sein."³⁶⁷ Eine öffentliche Hure will Joel nicht aus Mazvita machen, er beansprucht sie für sich. Mazvita erkennt nicht, so Penny Ludicke (1997), was das Stadtleben bedeutet und vor allem was es mit ihr macht.

The desolate imagery that describes the city renders it as a world of detritus, a superficial "coca cola culture" for the wide eyed and ignorant Mazvita who has no appropriate comparisons to judge it by, nor any real key with which she could access its genuine opportunities. In the city, living on what she believes to be her "own terms", Mazvita becomes substantially more alienated, isolated and vulnerable than before. Mazvita has recognised Harare as a war-free zone, but as with the violence hidden in Vera's text, the war continues in Harare; its

sekundär, daß die Prostituierte rein wirtschaftliches Interesse an ihrem Freier hat und erotische Lust nur vorspielt. Aus diesem Verständnis heraus wird das Nein einer Prostituierten weder vom Täter noch vom Richter mehr wahrgenommen. Vgl. dazu: Gödtel, Reiner: *Sexualität und Gewalt. Die dunklen Seiten der Lust*. Reinbek 1994. (Erstausgabe: 1992). S. 57-64.

³⁶⁷Duerr, Hans Peter: *Intimität. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (II)*. Frankfurt a.M. 1994. (Erstausgabe: 1990). S. 151.

devastation merely reverts to a psychic battle which is not immediately apparent and is therefore all the more dangerous and ambivalent.³⁶⁸

Durch den Ortswechsel vom Land in die Stadt ändert sich Mazvitas Lage kaum. Sie ist weiterhin Gewalt ausgesetzt.

Während Mazvita ihre Situation nicht genau erfaßt hat oder nicht genau erfassen will, hat Joel klare Vorstellungen, welche Art der Beziehung er sich mit ihr wünscht. "Joel liked the new girl. She was shy and self-possessed. She would not ask him for money like all those other girls he had gone through. If he had anything to do with it he would keep her here. At least till he tired of her." (WN 49) Vor allem Mazvitas Abhängigkeit sowie die sich für Joel daraus ergebende Möglichkeit, frei über sie zu verfügen, scheinen ihn anzuziehen. Wie Avodah Offit (1979) für bestimmte Beziehungsmuster zeigt, stimuliert auch hier Mazvitas Status Joels Sexualität. "Unglücklicherweise ist die Dankbarkeit des Abhängigen oft ein viel stärkeres Aphrodisiakum als die des Selbständigen. Dies ist ein bitteres und oft auch tragisches Moment in der Dynamik menschlicher Sexualbeziehungen."³⁶⁹ Darüber hinaus verweist Offit ausdrücklich auf die Macht, die von Abhängigkeit ausgeht, sei sie bewußt oder intuitiv praktiziert. Ob Mazvita gezielt oder eher unbewußt handelt, ist nicht eindeutig, in jedem Fall gelingt es ihr, sich kraft ihrer Hilflosigkeit in der Stadt zurechtzufinden. Joel ist dafür empfänglich und liegt mit seiner Einschätzung zunächst richtig. Seine Wünsche gehen vorläufig in Erfüllung. Wie selbstverständlich zieht Mazvita bei ihm ein und steht ihm in jeder Hinsicht zur Verfügung. Beide gehen stillschweigend davon aus, daß ihr Verhältnis auch durch sexuelle Dienstleistung geprägt ist. "He did not even ask to touch her but simply took off his clothes, dropped them on the floor, lay down beside her. 'Sleep... Sleep.' he said afterwards. He was brief. That is how their life together began. There was no discussion, no agreement, no proposal." (WN 50) Weder hier noch an anderer Stelle unternimmt Mazvita den Versuch, sich aktiv gegen den körperlichen Kontakt zu wehren. Sie erfüllt Joels Wünsche und nimmt auf diese Weise die Rolle einer Prostituierten ein, die nach Reiner Gödtel (1994) "ohne umständliche, zeitraubende Diskussion"³⁷⁰ dem Mann das gibt, was er will. Erst als Mazvita sichtbar

³⁶⁸Ludicke, Penny: "Writing from the Inside-Out, Reading from the Outside-In: A Review of Yvonne Vera's *Nehanda* and *Without a Name*." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 71

³⁶⁹Offit, Avodah: *Das sexuelle Ich*. Stuttgart 1979. (Am. Erstausgabe: 1977). S. 73.

³⁷⁰Gödtel, Reiner: *Sexualität und Gewalt. Die dunklen Seiten der Lust*. Reinbek 1994. (Erstausgabe: 1992). S. 58.

schwanger ist, wird das Verhältnis in Frage gestellt und schließlich aufgelöst. Besonders auffällig ist, daß beide sich aufgrund der Geburt des Kindes betrogen fühlen. "[Joel] forgot all about the innocence he celebrated in her. She was like any other woman." (WN 74) Doch ihr geht es nicht viel anders. "Mazvita was as surprised as he was, and felt disgraced by the way her body had betrayed her." (WN 74) Joel möchte die Beziehung beenden, und auch Mazvita ist klar, daß sie ihn verlassen muß. "She knew she had to leave, would leave." (WN 75) Das Verhältnis der beiden ist beendet, sobald Mazvita sich nicht mehr uneingeschränkt Joels Bedürfnissen widmen kann. Hier offenbart sich die Qualität der Beziehung: Es ist keine romantische Liebe, sondern eine reine Dienstleistungsbeziehung. Joel bietet Unterkunft und Verpflegung, und im Gegenzug erwartet er Sex und Haushaltsführung. Als Mazvitas Kapital, ihr Körper, nur noch bedingt zur Verfügung steht, lösen sich die gegenseitigen Verpflichtungen auf. Und obgleich an keiner Stelle des Textes von Prostitution gesprochen wird, besitzt Mazvita dennoch wesentliche Merkmale einer Prostituierten: ihr Körper ist ihr Kapital, und die sexuelle Dienstleistung sichert ihr Überleben.

Mazvitas Beziehung zu ihrem Körper zeigt sich auch im Umgang mit ihrem Kind und den Konsequenzen, die sie aus der Schwangerschaft zieht, denn obwohl sie den Säugling tötet, gibt sie ihre Stellung auf. Kinderlos könnte Mazvita ihr altes Leben fortsetzen, denn Joel hatte vor allem das Kind gestört. Stattdessen jedoch bindet sie sich das leblose Baby auf den Rücken und tritt die Heimreise an.³⁷¹ Damit steht nicht das Kind, sondern vielmehr ihr sich als unkontrollierbar entpuppender Körper der bisherigen Lebensweise im Weg. Denn von eben diesem Körper fühlt sie sich betrogen. "[Mazvita] felt disgraced by the way her body had betrayed her." (WN 74) Mazvita scheitert also an sich selbst. Auf diese Weise ist auch die Tötung des Kindes als Produkt ihres Körpers schlüssig. Selbst wenn das Kind nicht lebend geboren wurde, und dafür gibt es eine Reihe von Hinweisen, wird es zum Zeichen von Mazvitas eigener körperlicher Gleichgültigkeit, die sich vor allem in der sexuellen Beziehung zu Joel immer wieder zeigt. Sie steht ihm zu sexuellen Dienstleistungen zur Verfügung, obwohl er ihr außerordentlich unangenehm ist. "She could not stand the sound of him, or the smell of him" (WN 73) Wenn es zu einem Kontakt kommt, zieht sie sich, ähnlich wie die Figur aus

³⁷¹Hier ergibt sich ein interessanter intertextueller Bezug zu Nzenza-Shand. Auch hier bindet sich eine Frau ihr totes Kind auf den Rücken, allerdings um ihre Fruchtbarkeit zu beweisen. Vgl. dazu Nzenza-Shand, Sekai: *Song to an African Sunset. A Zimbabwean Story*. Melbourne 1997. S. 70.

Independence Day, so zurück, daß sie von ihrem Körper getrennt ist. "Mazvita was completely alone, when she was with Joel. She closed her eyes and heard him move quickly above her." (WN 59)

Die Trennung vom eigenen Körper ist für sie keine neue Erfahrung. Als sie auf dem Land ein nicht näher identifizierter Soldat vergewaltigt, verhält sie sich ganz ähnlich. "Mazvita felt the man breathe eagerly above her. She hated the breathing [...]. Mazvita sought the emptiness of her body. Afterwards, she did not connect this emptiness to the man because she thought of him not from inside her, but from outside." (WN 30) Auf diese Weise wird die Vergewaltigung zum Ausgangspunkt von Mazvitas Schicksal als einer Frau, deren einziges Kapital ihr Körper ist. Denn die Vergewaltigungserfahrung befähigt sie, den engen körperlichen Kontakt mit einem Mann auszuhalten, der ihr zuwider ist. Wie in der Praxis oftmals beobachtet, verwischen sich auch in diesem Fall die Grenzen zwischen Vergewaltigung und Prostitution. "Probleme [von Vergewaltigungsopfern] bestehen bei jeder alltäglichen körperlichen Berührung, bei Nähe überhaupt, insbesondere wenn Sexualität dabei im Spiel ist. Gleich ob das Bedürfnis nach Sexualität schwindet oder das übersteigert sexualisierte Handeln in Prostitution einmündet, Hauptproblem bleibt die Beziehungslosigkeit."³⁷² Darüber hinaus wird hier Mazvitas bemerkenswerte Fähigkeit sichtbar, sich einer bestimmten Realität zu verschließen und in ihrer eigenen Welt zu leben. So versteht sie Joel als Teil der städtischen Freiheit. "[He] was only another version of the city, an aspect of her potential freedom." (WN 57) Sie genießt diese Freiheit zwar, steht ihr jedoch gleichzeitig durchaus ambivalent gegenüber und fürchtet sich sogar. "She hoped only not to be harmed by the compromises she had found unavoidable. Joel was inevitable to her existence." (WN 55) Obwohl Mazvita in bestimmten Situationen ausgesprochen selektiv wahrnimmt, zeigt sich an dieser Stelle, daß sie ihre Lebensumstände dennoch klar erkennt. Sie weiß sowohl um ihre Abhängigkeit von Joel als auch um die Konsequenzen, die sich daraus ergeben können. Doch trotz Bemühungen gelingt ihr die Trennung von Joel nicht. Für Mazvita wird die Beziehung so zu einem ausgesprochenen Abhängigkeitsverhältnis, ähnlicher dem einer rechtlosen und unterwürfigen Geliebten denn einem Verhältnis zwischen Prostituiierter und Freier. Mazvita scheitert an eben dieser Abhängigkeit. Darüber hinaus rückt aufgrund Mazvitas sich letztlich als machtlos erweisender Situation der

³⁷²Gödtel, Reiner: *Sexualität und Gewalt. Die dunklen Seiten der Lust*. Reinbek 1994. (Erstausgabe: 1992). S. 209.

sexuelle Kontakt nah an den Tatbestand einer Vergewaltigung. Schließlich behält Mazvita recht. Wie sie bereits vorausgeahnt hatte, wirken die Kompromisse, die sie eingeht, zerstörerisch.

Durch Mazvita, insbesondere aufgrund der Art ihres Scheiterns ergeben sich eine Reihe von intertextuellen Bezügen zu Barbara Makhalisas *The Underdog*. Wie bereits gezeigt, wird auch hier eine Frau Opfer einer kriegsbedingten Vergewaltigung und begibt sich vom Land in die Stadt. Sowohl Netsai als auch Mazvita scheitern in dieser Umgebung. Netsai gerät, ähnlich wie Mazvita, in die Abhängigkeit von unterschiedlichen Männern, die sie sexuell ausbeuten, bzw. vergewaltigen. Beide Frauen erwarten schließlich ein Kind, und beide Kinder überleben nicht. Und damit scheint auch das Schicksal der Frauen besiegelt. Während die eine wegen illegaler Abtreibung rechtskräftig verurteilt wird, bindet sich die andere das tote Kind auf den Rücken, begibt sich in die Öffentlichkeit und fällt auf. Die Entdeckung des toten Kindes und die damit einhergehende Bestrafung scheint unausweichlich. Besonders interessant ist, daß die Frauen in beiden Texten zwar über ein gewisses Machtpotential verfügen und in einem bestimmten Rahmen Entscheidungen selber treffen, jedoch letztlich an ihrem eigenen Körper scheitern. Nicht die Vergewaltigungen machen den Verbleib in der Gesellschaft unmöglich, sondern vielmehr Mazvitas und Netsais Fruchtbarkeit. Die Vergewaltigung bleibt im Verborgenen, erst die Schwangerschaft und die darauf folgende Tötung des Kindes bzw. des Fötus macht die Situation der Frauen sichtbar und bewirkt eine öffentliche Bestrafung. In beiden Fällen ist jedoch die sexuelle Gewalt, gepaart mit einem Höchstmaß an Abhängigkeit von Männern, Auslöser ihres Scheiterns. Die ähnlichen Strukturen dieser beiden Texte sind um so erstaunlicher, weil es sich um Autorinnen handeln, die zwei unterschiedlichen Generationen angehören. Barbara Makhalisa gehört zu der von Flora Veit-Wild als zweite Generation von zimbabwischen Schriftstellern bezeichneten Gruppe, die über eine ausgezeichnete formale Bildung verfügen und sich, anders als die Pioniere der zimbabwischen Literatur, von dem Projekt des Nationenschreibens abwenden, um einen eher individuell geprägten Stil zu entwickeln.³⁷³ Zu den wenigen Frauen dieser Generation gehört Barbara Makhalisa. In ihren Texten geht es insbesondere um die von ihr als höchstes Gut verstandene Einheit der Familie, die an der Urbanisierung zerbricht. Wie

³⁷³Vgl. dazu Veit-Wild, Flora: *Teachers, Preachers, Non-Believers. A Social History of Zimbabwean Literature*. London 1992. S. 151-300.

viele ihrer Kollegen der '80er Jahre inszeniert auch sie in ihren Texten Urbanität als Katastrophe, vor allem für junge Frauen. "In all her books she emphasises family unity [...]. An active, practicing Christian [...] she presents Christianity as the most effective cure for broken homes."³⁷⁴ Mit Michel Foucault könnte man sogar noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, daß das Thema Sexualität sich ganz besonders für einen christlich gesellschaftskritischen Text eignet: "[S]eit der christlichen Buße [bildet] bis heute der Sex die privilegierte Materie des Bekennens"³⁷⁵. Yvonne Vera hingegen gehört zu einer Generation, die sich weder dem Christentum noch explizit einer politischen Veränderung der Gesellschaft verpflichtet fühlt. Eine eindeutig verortbare moralische Botschaft wie in Makhalias Texten läßt sich in Veras *Without a Name* kaum ausmachen. Außerdem weichen ihre Texte aufgrund der stark lyrisch gefärbten Sprache deutlich von denen Makhalias ab. Und dennoch gibt es zwischen *Without a Name* und *The Underdog* eine ganz wesentliche Gemeinsamkeit. Als die beiden Frauen aufgrund ihrer Erfahrung mit Vergewaltigung und dem Verkauf ihrer Körper gesellschaftlich stigmatisiert sind, ist ihnen eine Rückkehr in die Gesellschaft verwehrt. Darüber hinaus gelingt es ihnen trotz Bemühungen nicht, ihr Leben selbst zu bestimmen. Damit verharren sie letztlich in einem Status, der Frauen als Opfer einer männlich dominierten Gesellschaft festlegt.

Ein gänzlich anderes Muster zeigt sich in den der populären zimbabwischen Literatur zuzuordnenden Texten *The Camera Never Lies* (1993) von A. Mhlope und Paul Freemans *Rumours of Ophir* (1999) sowie Tsitsi Dangarembgas Film *Everyone's Child* (1996).³⁷⁶ In allen drei Beispielen geraten Frauen aus unterschiedlichen Gründen in die Prostitution oder müssen sexuelle Dienste leisten. Im Gegensatz jedoch zu den Frauen aus *The*

³⁷⁴Ebd. S. 248.

³⁷⁵Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt a.M. 1997. (Franz. Erstausgabe: 1976; dt. Erstausgabe: 1977). S. 79.

³⁷⁶In den '60er und '70er Jahren hat die Trivilliteratur erstmals wissenschaftliches Interesse geweckt, das vor allem in den '90er Jahren einen Höhepunkt erlebte. Die Analyse von Popkultur steht jedoch innerhalb der Afrika Literaturwissenschaft noch am Anfang. Eine der umfangreichsten Studien zu diesem Thema ist Barber, Karin (Hrsg.): *Readings in African Popular Culture*. London 1997. Bahnbrechend für die frankophone afrikanische Literatur ist Burtscher-Bechter, Beate: *Algerien - ein Land sucht seine Mörder. Die Entwicklung des frankophonen algerischen Kriminalromans (1970-1998)*. Frankfurt, a.M. 1999. Burtscher-Bechters umfassende Gattungsgeschichte ist in der Afrika Literaturwissenschaft einzigartig. In Bezug auf die Begrifflichkeiten macht Michael Chapman deutlich, daß zwischen dem westlichen und dem afrikanischen Konzept von Trivilliteratur bzw. popular fiction unterschieden werden muß. Die Kategorie Race spielt auch hier eine Rolle. Außerdem ist die afrikanische popular fiction eng mit Oratur verbunden. Vgl. dazu Chapman, Michael: "African Popular Fiction: Consideration of a Category." *English in Africa*. 26/2, Oktober 1999. S. 113-123.

Underdog und *Without a Name* sind sie dadurch nicht stigmatisiert. Sie kehren in die Gesellschaft zurück, heiraten oder gehen einem Beruf nach. Der Verkauf ihrer Körper, selbst wenn dies im Grunde den Tatbestand einer Vergewaltigung erfüllt, wird für die Frauen nicht zur Katastrophe, die sie scheitern läßt. Vielmehr erscheint diese Zeit als eine Episode, die sich wie andere Erfahrungen auch in ihr Leben einreihen läßt. So wird in *The Camera Never Lies*, einem Roman, der in der zimbabwischen Unterwelt spielt, Charlotte gezwungen, den Mafia Boss Wellington Mhlanya zu heiraten. Da sie ihrem Verlobten Kevin Moyo das Leben retten will, geht sie auf Mhlanys Forderungen ein. "He threatened me. He said that he'd kill you [Kevin] if I didn't do as he asked."³⁷⁷ Als nach der Hochzeit bei Charlotte eine fortgeschrittene Schwangerschaft festgestellt wird, kann sie sich unter keinen Umständen eine Abtreibung oder spätere Adoption vorstellen. "I want to keep him! I loved the father, and this baby is the only part of this love that I still have left." (CNL 46) Zunächst gelingt es ihr, ihren Ehemann davon zu überzeugen, es sei sein Kind. Doch bei der Geburt des Jungen wird klar, daß Kevin Moyo der Kindsvater sein muß. Wenig später stirbt Mhlanya bei seiner Überführung durch die Polizei, und für Charlotte und Kevin wird der Weg in ein bürgerliches Leben frei. Besonders interessant ist hier, daß Charlottes erzwungene Ehe mit Mhlanya für sie keinerlei Stigmatisierung bedeutet. Dabei war ihr dieser Mann zunächst ausgesprochen zuwider. "At first I hated him, really loathed him, but after a while I found out that he wasn't really that bad." (CNL 138) Wie in *Without a Name* hat sich die Frau in eine Situation begeben, die sie dazu zwingt sexuelle Dienste zu leisten. Und obwohl beide Frauen dies selbstverständlich tun, rückt der sexuelle Kontakt nah an den Tatbestand einer Vergewaltigung. Mazvita und Charlotte nehmen trotz vieler übereinstimmender Erfahrungen ein gänzlich unterschiedliches Schicksal. Während Mazvita ein Opfer ohne Zukunft bleibt, bestimmen die Geschehnisse Charlottes weiteres Leben kaum. Der Verkauf des Körpers und Vergewaltigung bedeuten hier keinesfalls das Ende eines Frauenlebens, sie funktionieren nicht als Stigma, sondern als mögliche Erfahrung von Frauen.

Ganz ähnlich ergeht es Julia Machaya in Paul Freemans *Rumours of Ophir*.³⁷⁸ Infolge von Familienstreitigkeiten verläßt sie als 19jährige das Elternhaus und begibt sich in die Prostitution. Als ihr Vater, ein Polizeibeamter, aufgrund

³⁷⁷Mhlope, A.: *The Camera Never Lies*. London 1993. S. 12. Im Folgenden immer zitiert als CNL.

³⁷⁸Dieser Krimi fällt aus dem für diese Arbeit ausgewählten Textkorpus heraus. Er ist von einem in Zimbabwe lebenden Engländer geschrieben. Da hier die Prostituierten jedoch besonders interessant sind, wird dieser Text berücksichtigt.

eines als Beweismittel sichergestellten Pornofilms entdeckt, welcher Tätigkeit seine Tochter nachgeht, bittet er einen Kollegen um Hilfe. Besonders interessant ist, daß Tatenda Machaya sich angesichts von Julia Machayas Prostitution nicht von ihr abwendet oder sie gar verleugnet. Im Gegenteil, die Konfrontation mit der pornografisch gewalttätig dargestellten Sexualität seiner Tochter läßt ihn erstmals nach ihrem Weggang handeln. Dabei versteht er nicht primär ihre Prostitution als zerstörerisch, sondern vielmehr die Veröffentlichung des Videos, das Julia Machayas Tätigkeit bekannt machen und sie stigmatisieren würde. "[I]f this tape is used in court it will destroy me, it will destroy Julia."³⁷⁹ Fest entschlossen, sein Kind wieder in ein bürgerliches Leben zu führen, wendet er sich an seinen Kollegen James Carter.

"If you find her, I can talk to her." The desperation in Machaya's voice was like the pleading of a dog. "Help me get her back, Jim. I can put her into police cadet school. A course starts next month. I can get her on it. She doesn't have to do this for a living," he said, pointing an accusatory finger at the cassette. (RO 21)

Tatenda Machaya sieht für seine Tochter durchaus eine Zukunft innerhalb einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht. Gelingt ein Ausstieg aus der Prostitution, so steht dieser Zukunft nichts weiter im Weg. Und genau das tritt schließlich ein. Julia Machaya wird eine tüchtige, mit Preisen ausgestattete Polizeischülerin. Ihre Erfahrung als Prostituierte, sowie die damit eventuell verbundenen körperlichen und psychischen Folgen für eine junge Frau werden im Text nicht erörtert. Der Verkauf des Körpers ist in diesem Text, wie auch schon in *The Camera Never Lies*, eine alltägliche Episode in einem Frauenleben. Anders als beispielsweise in *Without a Name* oder *The Underdog* geht es hier nicht um die Ausbeutung des weiblichen Körpers, sondern vielmehr um den gesellschaftlichen Abstieg, den der Beruf der Prostituierten mit sich bringt. Aufgrund dieses Fokus kann Julia Machaya erfolgreich sein. Prostitution ist hier nicht gleichgesetzt mit dem Schicksal von Opfern, sondern erscheint als möglicher, wenn auch eher dem Rand der Gesellschaft zugeordneter Beruf. Dennoch ist in *Rumours of Ophir* Prostitution kein Stigma, im Gegenteil, die Prostituierten sind in diesem Text besonders integre, intelligente und durchaus mächtige Figuren. So wendet sich James Carter bei der Suche nach Julia Machaya an eine einflußreiche Hure. "Big Betty was the most prominent madam in Harare [...] and it was

³⁷⁹Freeman, Paul: *Rumours of Ophir*. Harare 1999. S. 21. Im Folgenden immer zitiert als RO.

rumoured that her stable of girls had made her the richest woman in Harare. If anyone knew about Julia, a new kid on the block, he was hoping it would be Betty." (RO 23) James Carter behält recht. Big Betty und eine ihrer Angestellten führen ihn zu Julia Machaya. Auch für Julia Machaya selber wird die Prostitution nicht zum Verhängnis. Vielmehr erhöht sie ihre Glaubwürdigkeit und wird damit zum Sprungbrett ihrer Polizeikarriere. Als James Carter mit einem besonders heiklen Fall betraut wird, sucht er sich Julia Machaya als Mitarbeiterin, da er glaubt, ihr wirklich trauen zu können. "I need someone I can trust implicitly. [...] [...] 'Yes I think Julia Machaya would make a good field assistant. And before you object Tatty [Tatenda Machaya], think of the experience she'll get. [...]'" (RO 55) Auf diese Weise wird Prostitution für die Figur zu einer durchaus brauchbaren Erfahrung.

Auch Tamari in Tsitsi Dangarembgas Film *Everyone's Child* ist durch den Verkauf ihres Körpers nicht stigmatisiert. Ohne Unterstützung ist sie nach dem Tod ihrer Eltern gezwungen, für ihre jüngeren Geschwister zu sorgen und geht schließlich aus Not eine sexuelle Beziehung mit dem ortsansässigen Ladenbesitzer ein. Er versorgt sie mit Lebensmitteln und Kleidung. Im Dorf gilt Tamari forthin als Prostituierte und ist in dieser Situation dem Ladenbesitzer völlig ausgeliefert. Er verfügt frei über sie und wird gewalttätig. Mit Hilfe ihrer Jugendliebe gelingt es Tamari jedoch schließlich, sich aus der Verbindung zu lösen. In einer Bar verprügeln die beiden den Ladenbesitzer. Für Tamari und den inzwischen finanziell erfolgreichen Thambiso kann ein neues Leben beginnen. Doch kaum zu Hause angekommen, entdecken sie Tamaris Bruder Namo, der, im Haus zurückgelassen, bei einem Feuer gestorben ist. Dieses Ereignis löst unter den Dorfbewohnern eine erstaunliche Wende aus. Anstatt Tamari die Schuld am Tod ihres Bruders zu geben, erkennen sie ihre eigene Unzulänglichkeit und bieten nun Tamari Hilfe an. Einer Rückkehr in die Gesellschaft steht nichts mehr im Weg. Besonders interessant ist hier, daß Tamari, ähnlich wie die Frauen aus *The Camera Never Lies* und *Rumours of Ophir*, beinahe nahtlos an das Leben anknüpfen kann, das sie vor dem Verkauf ihres Körpers gelebt hat. Die sexuelle Ausbeutung ihrer Körper ist zwar eine negative, aber keine zerstörende Erfahrung. Tamari ist durchaus zukunftsfähig und führt, wie Charlotte, ihre romantische Liebesbeziehung fort. Die Frauen scheitern nicht an ihren Erfahrungen. Und genau in diesem Punkt unterscheiden sie sich von den in Veras *Without a Name* und Makhalisas *The Underdog* entworfenen Figuren. Prostitution, der Verkauf des eigenen Körpers oder sexuelle Gewalt wird in den populären Texten sowie in Dangarembgas Film zu einer

Erfahrung, die Frauen im Laufe ihres Lebens machen können und die sie durchaus überleben.

Sex als Dienstleistung gehört auch in der zimbabwischen Literatur bzw. dem Film zu den wichtigsten Themen. Kaum ein Text, der ohne eine Frau auskommt, die ihren Körper verkauft oder sexuelle Gewalt erlebt. Die Prostituierte erscheint dabei in sehr unterschiedlichen Varianten. Die Grenzen zwischen professioneller Prostituierter und abhängiger Geliebten sind hier nicht immer eindeutig zu ziehen. Anhand der ausgewählten Textbeispiele zeigt sich jedoch, daß die "Mutter Afrika" Trope in der Literatur der '90er Jahre langsam verschwindet. Die Darstellung der hier ausgebeuteten Frauenkörper verweist nicht in erster Linie auf die Ausbeutung des Kontinents, sondern auf die (Gewalt-)Erfahrungen, die Frauen machen können. Sowohl Rives Text als auch der von Makhalisa greifen dieser Entwicklung voraus. Rives stellt die Prostituierte als mächtige und selbstbestimmte Frau dar. Marys Prostitution kann daher nicht für die Ausbeutung eines Kontinents oder, was für eine weiße weibliche Figur näher liegen würde, den Untergang der Kolonialgesellschaft stehen. Bei Makhalisa, Vera, Dangarembga, Freeman und Mhlope liegt der Fokus auf dem persönlichen Schicksal der Mädchen und Frauen. Es geht um ihre Erfahrungen, um die Erfahrungen, die (junge) Frauen in der zimbabwischen Gesellschaft machen können. Besonders interessant ist, daß bei Dangarembga, Freeman und Mhlope die Frauen durch die Ereignisse nicht stigmatisiert sind. Die Erfahrung von sexueller Gewalt macht sie nicht zu Außenseitern der Gesellschaft. Sie heiraten oder gehen einem bürgerlichen Beruf nach. Dies steht im deutlichen Gegensatz zu Makhalisas und Veras Texten. In *The Underdog* kann Netsai nicht zukunftsfähig sein, da die Erzählung in weiten Teilen als Warnung vor moralischem Verfall funktionieren soll. Eine am Ende doch glückliche Netsai würde dieses Anliegen ad absurdum führen. Die Figur muß scheitern. Ähnlich muß auch Veras Mazvita scheitern, denn anders als in allen anderen Texten geht es in *Without a Name* vor allem darum, was Gewalterfahrung für das Opfer bedeutet. Nicht so sehr die genauen Zusammenhänge der Tat, sondern vielmehr Mazvitas Wahrnehmung und die Folgen stehen im Mittelpunkt. Von ihrem Körper entfremdet ist sie weder in der Lage, eine Liebesbeziehung zu führen, noch ihr Kind anzunehmen. Mit Mazvitas Scheitern wird deutlich, daß sexuelle Gewalt auf die Zerstörung der Frau als Frau abzielt und sich daher signifikant von anderen Formen der Gewalt unterscheidet.

b. Vergewaltigung. Die verschwiegene Tat

Das Thema Vergewaltigung nimmt im Diskurs um Gewalt eine besondere Stellung ein, denn kein anderes Gewaltphänomen wird so häufig übersehen und geleugnet wie das der Vergewaltigung: "[S]exual violence is a highly contested topic, which has been largely silenced in the history of academic and military discourses."³⁸⁰ Und selbst wenn die Tat als solche erkannt bzw. benannt wird, gilt sie, so Mikki von Zyl (1990), nicht als Verbrechen gegen Frauen: "[R]ape is not regarded as a crime against a woman, but becomes part of ideological issues significant to patriarchy at particular historical moments."³⁸¹ Die Erforschung von Vergewaltigung ist daher zugleich die Erforschung ihres Verschweigens. Dies gilt sowohl für die Analyse von gesellschaftspolitischen Ereignissen, als auch für die literaturwissenschaftliche Kritik. Angeregt durch Susan Brownmillers *Against Our Will* (1975) entstanden in den '80er Jahren die ersten umfangreichen Arbeiten zu Vergewaltigung.³⁸² So waren beispielsweise Helke Sander und Barbara Johr die ersten, die über die Massenvergewaltigungen im Nachkriegsberlin arbeiteten.³⁸³ In der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung ergibt sich ein ganz ähnliches Bild. Die Frage nach der Repräsentation von Vergewaltigung ist vielfach erst in den '90er Jahren entstanden. Christine Künzel (2000) zeigt beispielsweise, wie die germanistische Forschung zu Kleists *Marquise von O...* die Vergewaltigungsszene entweder ganz ausklammert oder nur am Rande behandelt.³⁸⁴ Im Bereich der Kunstwissenschaft ist Diane Wolfthals *Images of Rape* (1999) sogar die erste umfangreiche Arbeit, die sich dem Aspekt der Vergewaltigung in der westlichen Kunst widmet. Die Ignoranz gegenüber diesem Thema ist erstaunlich. Vor allem, da, wie Ruth Seifert (1993)

³⁸⁰Nordstrom, Carolyn: *Rape: Politics and Theory in War and Peace*. Canberra 1994. S. 2.

³⁸¹van Zyl, Mikki: "Rape Mythology." *Critical Arts*. 5/2, 1990. S. 10.

³⁸²Brownmiller hatte über die wissenschaftlichen Arbeiten hinaus auch Einfluß auf literarische Texte. So bezieht sich beispielsweise Nuruddin Farah in *Sardines* ganz explizit auf dieses Buch. Die Protagonistin Medina gibt es Amina, die eine Massenvergewaltigung überlebt hat, zu lesen. "For by that time Medina had produced for her a copy of Susan Brownmiller's *Against Our Will*". Vgl. dazu Farah, Nuruddin: *Sardines*. London 1982. (Erstausgabe: 1981) S. 120 und Brownmiller, Susan: *Against Our Will*. New York 1975.

³⁸³Vgl. dazu Sander, Helke, Barbara Johr (Hrsg.): *BeFreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*. Frankfurt a.M. 1995. (Erstausgabe: 1992). Der gleichnamige Film ist von 1991/92. Ingrid Strobl verweist darauf, daß hier die Russen als brutale Verbrecher gestempelt werden und dadurch die Verbrechen der Deutschen relativiert werden. Vgl. Strobl, Ingrid: "Wann begann das Grauen? Der Film *BeFreier und Befreite*." In: Dies.: *Das Feld des Vergessens. Jüdischer Widerstand und deutsche "Vergangenheitsbewältigung"*. Berlin 1995. (Erstausgabe: 1994) S. 88-96.

³⁸⁴Vgl. dazu Künzel, Christine: "Frauen und Recht - Women and Law." *figurationen. gender literatur kultur*. 1/1, 2000. S. 65-81.

nachweist, Vergewaltigung für eine Gesellschaft durchaus identitätsstiftend und machtreulierend sein kann.

[Vergewaltigung ist] ein hochgradig dem Sozialen und Kulturellen zugeordneter Akt. Bei der Suche nach der gesellschaftlichen Funktion von Vergewaltigungen deutet alles darauf hin, daß sie die ungleichen Machtbeziehungen zwischen den Geschlechtern regulieren: Sie dienen dazu, eine bestimmte kulturelle Ordnung zwischen den Geschlechtern zu sichern oder - wenn sie brüchig zu werden drohen - wieder herzustellen. [...] In Vergewaltigungskulturen tragen die bloße Gefahr der Vergewaltigung und die Häufigkeit sexueller Gewalt zur Identitätsbildung von Frauen (auch von Männern) bei. [...] Der Terror, der von der Gefahr der Vergewaltigung ausgeht, zeigt, daß Vergewaltigung eine symbolische und gesellschaftsformende Kraft hat, auch dort, wo sie nicht unmittelbar aktuell ist.³⁸⁵

Vor diesem Hintergrund muß sicherlich der literarische Kanon neu gelesen werden, denn sowohl Macht als auch die Frage nach Identität sind vielfach Motor einer Erzählung.

Da in der afrikanischen Literatur durch den postkolonialen Diskurs Identität und Macht zu zentralen Themen geworden sind, ist es nötig, die Repräsentation von Vergewaltigung näher zu betrachten. Die Afrika Literaturwissenschaft hat diese bisher weitgehend übersehen. Erst in Florence Strattons *Contemporary African Literature and the Politics of Gender* (1994) beginnt mit der Frage nach der Repräsentation weiblicher Figuren auch eine Diskussion um die Funktion von Vergewaltigungsdarstellungen. Es zeigt sich, daß sowohl in der Literatur selbst als auch in der Forschung Vergewaltigung nur selten im Mittelpunkt steht. Yvonne Veras *Under the Tongue* (1996) ist der erste Roman, der sich ganz diesem Aspekt widmet.³⁸⁶ In anderen Texten wird, wie Chris Dunton (2000) nachweist, die Unterdrückung von Frauen stets in einem genderunspezifischen Rahmen verhandelt.

[A] concern with women's oppression under patriarchy is frustrated by other considerations, as women's status and experience are treated only in the context of a very restricted class milieu; or dissolved as an issue in the interest of other (historical) issues; [...] or, while seen however clearly in the context of the larger social order, not identified as generating any action that would clearly lead to social change. These considerations are political, in that they have to

³⁸⁵Seifert, Ruth: "Krieg und Vergewaltigung. Ansätze zu einer Analyse." In: Alexandra Stiglmayer (Hrsg.): *Massenvergewaltigung. Krieg gegen die Frauen*. Frankfurt, a.M. 1993. S. 91.

³⁸⁶Mit dem Shona Roman *Ndangariro* (2000) von Maxwell Musingafi ist ein Text erschienen, der sich mit dem Problem des sexuellen Mißbrauchs von Kindern befaßt. Hier steht vor allem das Mubobobo im Mittelpunkt, eine Magie, die Männer dazu befähigt mit Frauen Sex zu haben, während diese schlafen. Vgl. dazu Anonym: "Breaking the silence. On rape, incest, and mubobobo." *Writers Scroll*. 1, 2000. S. 1-3.

do with the politics of writing, with the choices writers make as they construct and delimit plot, subject-matter and theme.³⁸⁷

Das Schweigen der Texte zeigt an, daß Vergewaltigung, als "natürliches" bzw. "biologisches" Phänomen eingestuft, zur Norm wird. Dabei ist Vergewaltigung, so Carolyn Nordstrom (1994), nur möglich, wenn eine Gesellschaft diese Form der Gewalt auch zuläßt. "If sexual violence exists, it is because it is allowed, not because it is natural. If sex and violence can be conceived of in the same arena of thought and action, it is because this possibility has been culturally constructed."³⁸⁸ Vor dem Hintergrund steigender Vergewaltigungszahlen im südlichen Afrika stellt sich die Frage, welche gesellschaftlichen Phänomene dies ermöglichen. Dabei ist die Diskussion in Südafrika besonders interessant, da hier die Demokratisierung mit einer außergewöhnlich hohen Kriminalitätsrate einhergeht. Erklärungsversuche für dieses Phänomen sind wachsende Armut, fehlende soziale Beziehungen und das Elend in den Städten. Vor allem wird als Ursache immer wieder angeführt, daß in Südafrika die Apartheid sowie der Kampf gegen das Regime die Gesellschaft brutalisiert haben.³⁸⁹ Doch wie auch immer die Erklärungsversuche aussehen, klar ist, daß sexuelle Gewalt als machtreulierendes Mittel eingesetzt wird. "Violence has become a vehicle for men to assert their authority, which they perceive to have been undermined by economic and social change."³⁹⁰ Und ebenso klar ist, daß Vergewaltigung zu den deutlichsten Formen der Unterdrückung von Frauen zählt. "It is perhaps the most manifest expression of the subjugation of women which penetrates all layers of South African society."³⁹¹ Sowohl die südafrikanische als auch die zimbabwische Presse haben in den letzten Jahren das Phänomen der Vergewaltigung für sich entdeckt. Es vergeht kaum ein Tag, an dem nicht über eine mehr oder weniger spektakuläre Tat berichtet

³⁸⁷Dunton, Chris: "This Rape is Political: The Siting of Women's Experience in Novels by Aidoo, Ngugi, Farah and El Saadawi." *English in Africa*. 27/1, 2000. S. 30.

³⁸⁸Nordstrom, Carolyn: *Rape: Politics and Theory in War and Peace*. Canberra 1994. S. 5.

³⁸⁹Vgl. dazu Human Rights Watch/Africa: *Violence against Women in South Africa*. 1995; Simpson, Graeme, Gerald Kraak: "The illusion of sanctuary and the weight of the past: notes on violence and gender in South Africa." *Development Update*. 2/2, 1998. S. 1-10; Vetten, Lisa: "Geography and sexual violence: mapping rape in Johannesburg." *Development Update*. 2/2, 1998. S. 11-17. Für Christa Wichterich zeigt die zunehmende Zahl der Vergewaltigungen überhaupt, daß "Männer versuchen, ihre geschwächte soziale Position durch Gewalt zu kompensieren." Macht wird also durch Gewalt ersetzt. Wichterich, Christa: "Frauen des Südens - Trümmerfrauen der Entwicklung." *beiträge zur feministischen theorie und praxis*. 14/29, 1991. S. 28.

³⁹⁰Simpson, Graeme, Gerald Kraak: "The illusion of sanctuary and the weight of the past: notes on violence and gender in South Africa." *Development Update*. 2/2, 1998. S. 1.

³⁹¹de Villers, Trish, Gaby Cheminai: "Investigating the relationship between Women, Media and Violence." *Critical Arts*. 8/1-2, 1994. S. 112.

wird. Darüber hinaus sind in Zimbabwe eine Reihe von Publikationen zu diesem Thema erschienen. Herausragend sind hier in erster Linie Jill Taylors et al. (1991) Handbuch für Sozialarbeiter, die mit Gewaltopfern arbeiten, sowie Alice Armstrongs (1990 + 1998) und Charlotte Watts et al. (1995) umfangreiche Untersuchungen zum Thema Gewalt gegen Frauen. Außerdem haben sich die Zimbabwe Women Writers (ZWW) und 1999 sogar die Zimbabwe International Book Fair (ZIBF) der Frage nach der Rolle der Frau in der zimbabwischen Gesellschaft angenommen.³⁹² In diesem Bereich der Literaturproduktion bzw. -vermarktung ist Vergewaltigung damit zu einem der zentralen Themen geworden.

In der afrikanischen Literatur insgesamt gehört die Darstellung von Vergewaltigung eng mit dem Aspekt der Kolonialisierung zusammen. Auf unterschiedliche Art und Weise verbinden sich hier stets die Kategorien Race und Gender. Ihre Differenzierung ist im Hinblick auf das Motiv der Vergewaltigung im kolonialen Kontext jedoch höchst kompliziert. Sowohl in den Texten selbst, als auch in der literaturwissenschaftlichen Interpretation werden beide Kategorien oft gegeneinander ausgespielt.³⁹³ Und eben dies macht das Motiv der Vergewaltigung so leistungsfähig.³⁹⁴ Wie bereits verdeutlicht, steht die Vergewaltigung einer Schwarzen Frau durch einen

³⁹²Vgl. dazu Armstrong, Alice: *Women and Rape in Zimbabwe*. Lesotho 1990; dies.: *Culture and Choice. Lessons from Survivors of Gender Violence in Zimbabwe*. Harare 1998; Kitson, Norma (Hrsg.): *Zimbabwe Women Writers*. Anthology No. 1 - English - 1994. Harare 1994; Taylor, Jill, Sheelagh Stewart: *Sexual and Domestic Violence. Help, Recovery and Action*. Harare 1991; Watts, Charlotte, et al. (Hrsg.): *The Private is Public. A Study of violence against Women in Southern Africa*. Harare 1995; Zimbabwe International Book Fair, Zimbabwe Women Writers (Hrsg.): *Women and Activism. ZIBF Women Writers' Conference 1999*. Harare 2000; Zimbabwe Women Writers (Hrsg.): *Gazing at the Environment. A Selection of writing by women on the environment, compiled for Book Fair 1992*. Harare 1992; dies.: *Selections. English Poetry & Short Stories*. Harare 1998.

³⁹³Vgl. dazu auch Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a.M. 1997. (Am. Erstausgabe: 1993).

³⁹⁴Haile Gerima bedient sich in seinem Film *Sankofa* (1983) ebenfalls des Motivs der Vergewaltigung. Hier fungiert sie als Metapher für die Eroberung und Versklavung von Schwarzen. Auch in der amerikanischen, vor allem der afro-amerikanischen Literatur ist das Thema Vergewaltigung einer Schwarzen Frau durch einen weißen Mann stets präsent. So macht beispielsweise Marilyn French in *Our Father*, einem Text, in dem vier Schwestern (drei Weiße, eine Latina) ihren sexuellen Mißbrauch durch den (weißen) Vater aufdecken, einen deutlichen Unterschied zwischen der Vergewaltigung der Weißen und der Latina. Sie zeigt, daß die Kategorie Race hier eine große Rolle spielt. Vgl. dazu French, Marilyn: *Our Father*. Boston, 1994. Für die afro-amerikanische Literatur ist es insbesondere Toni Morrison, die in ihren Texten die Aspekte Race und Gender immer wieder aufgreift. Zum Thema Vergewaltigung von Schwarzen Frauen durch weiße Männer ist vor allem *Beloved* interessant. Hier hat eine Frau ihre Tochter umgebracht, damit diese in Zukunft nicht von weißen Männern vergewaltigt werden kann. In *Tar Baby* geht es vor allem um Vergewaltigung innerhalb der schwarzen Gesellschaft. Vgl. dazu Barnett, Pamela E.: "Figurations of Rape and the Supernatural in *Beloved*." *PMLA*. 112/3, 1997. S. 418-427; Duvall, John N.: "Decent in the 'House of Chloe': Race, Rape, and Identity in Toni Morrison's *Tar Baby*." *Contemporary Literature*. 38/2, 1997. S. 325-349; Morrison, Toni: *Tar Baby*. New York 1981; und dies.: *Beloved*. New York 1987.

Weißes häufig als Metapher für die Eroberung des Kontinents. Oftmals sind die Frauen Sklaven oder später Angestellte einer weißen Familie, wie beispielsweise in André Brinks *A Dry White Season* (1979). In diesem Roman wird die Schwarze Angestellte Patience vom weißen Hausherrn vergewaltigt. Als sie Anzeige erstattet, wird der Täter jedoch aufgrund der Falschaussage seiner Frau freigesprochen. Das Gericht folgt der Argumentation des Täters, nach der Patience eine schwierige Persönlichkeit und vor allem durch ein stark ausgeprägtes Sexualleben aufgefallen sei.

Her employer was arrested and summonsed. [...] It had seemed a mere formality. But in court the employer told a wholly different story, about how he and his wife had had trouble with Patience from the beginning; about a constant string of black boyfriends pestering her during work hours [...] The man was found not guilty and the regional magistrate severely reprimanded Patience.³⁹⁵

Die Praxis in der Rechtssprechung zeigt, daß dies durchaus eine gängige Strategie der Verteidigung ist: Dem Opfer wird übermäßige sexuelle Aktivität angelastet und im Umkehrschluß eine Vergewaltigung ausgeschlossen. Die Glaubwürdigkeit der Frau wird durch ihr (angeblich) exzessives Liebesleben in Frage gestellt, die Sexualität des Mannes hingegen fällt nicht ins Gewicht. Ihm wird geglaubt. Der Rassismus in einem Apartheidssystem verschärft diesen Mechanismus noch. So verdeutlicht Elizabeth Schmidt (1992) in einer Untersuchung zu weiblichen Schwarzen Angestellten in weißen Haushalten Südrhodesiens (1900-1939), wie selbstverständlich sexuelle Dienstleistungen von diesen Frauen erwartet wurden. In der Phantasie ihrer Arbeitgeber mit einer enormen Sexualität ausgestattet, wird die sexuelle Verweigerung zu einer unverzeihlichen Auflehnung gegen die weißen Machthaber. "African women represented to the European mind all that was carnal - the embodiment of lust and animal sexuality. [...] [T]o resist the master's sexual advances, when his meaning was unequivocally clear, was to show blatant insubordination. A woman who engaged in such actions was 'asking' to be fired or worse."³⁹⁶ Der Schwarze Frauenkörper steht zur freien Verfügung. Entzieht sich die Schwarze Frau dem Zugriff, gerät sie in äußerste Gefahr.

³⁹⁵Brink, André: *A Dry White Season*. London 2000. (Erstausgabe: 1979). S. 199. Im Folgenden immer zitiert als DWS.

³⁹⁶Schmidt, Elizabeth: "Race, Sex, and Domestic Labor: The Question of African Female Servants in Southern Rhodesia, 1900-1939." In: Karen Tranberg Hansen (Hrsg.): *African Encounters with Domesticity*. New Brunswick 1992. S. 234.

In *A Dry White Season* zeigt sich, wie die Kategorien Race und Gender zusammenwirken können. Denn gerade unter Schwarzen Frauen in Südafrika sind, so Mikki von Zyl, die meisten Vergewaltigungsopfer zu finden. Gleichzeitig sind sie aufgrund ihrer ohnmächtigen Position in einer patriarchalen Apartheidsgesellschaft diejenigen, deren Aussagen als besonders unglaubwürdig gelten. Ihre Vergewaltiger, vor allem wenn sie weiß sind, werden daher beinahe nie verurteilt.

In South Africa the intersection of sexism and racism together with the Christian ideology of sexuality compound to make black women the most vulnerable to rape myths. / Most rapes happen interracially, and where there is interracial rape one can expect that it would occur more to black women from white men, then the other way round. Figures about juvenile rapes confirm this assumption. [...] The reasons for this are quite obvious. White men are used to being in positions of authority over workers, women, black people and children. [...] In addition there is an idea that black women are more actively sexual, due to the ideology of sexuality and racism.³⁹⁷

Besonders aufschlußreich ist, daß sich auch nach dem Ende der Apartheid an der Situation von Schwarzen Frauen nicht viel verändert hat. Im Gegenteil, sie werden in zunehmenden Maße von Schwarzen Männern vergewaltigt. Die Zahl dieser Vergewaltigungen hat sich bis 1996 mehr als verdreifacht. Südafrika hat damit die weltweit höchste Vergewaltigungsrate. Angezeigt werden diese Verbrechen kaum, da die Aussicht auf einen fairen Prozeß als zu gering eingestuft wird.³⁹⁸ Und auch in Zimbabwe kommen die wenigsten Vergewaltigungen zur Anzeige. Dies liegt, so Alice Armstrong, daran, daß die jeweiligen Familien der Opfer auf eine finanzielle Kompensation des Täters hoffen und die Interessen der jungen Frauen zurückstellen.³⁹⁹ Ganz ähnlich wie bei kriegsbedingter Vergewaltigung wird hier die Vergewaltigung (verübt in sog. Friedenszeiten) zur Verhandlungsmasse zwischen Männern. Das Opfer spielt dabei keine Rolle. Das südafrikanische Beispiel zeigt darüber hinaus, daß sowohl zu Apartheids- als auch zu Postapartheidszeiten das Zeugnis von Schwarzen Frauen als unglaubwürdig gilt. Vor allem dann, wenn sie gegen Männer, egal welcher ethnischen Zugehörigkeit, aussagen. Dies wird auch in *A Dry White Season* deutlich. Hier ist Patience aufgrund von Gender, ihrer Herkunft und darüber hinaus durch ihre Klassenzugehörigkeit stigmatisiert.

³⁹⁷van Zyl, Mikki: "Rape Mythology." *Critical Arts*. 5/2, 1990. S. 23.

³⁹⁸Vgl. dazu Mistry, Jyoti: "Über Vergewaltigung in Südafrika." *Le Monde diplomatique*. März 2001. S. 20-21.

³⁹⁹Vgl. dazu Armstrong, Alice: *Culture and Choice. Lessons from Survivors of Gender Violence in Zimbabwe*. Harare 1998. Insbesondere Kapitel 6.

Sie hat keine Chance auf einen fairen Prozeß. Vergewaltigungsprozesse sind daher sowohl in der Literatur als auch in der Praxis immer Spiegel konstruierter Wirklichkeit. In *A Dry White Season*, wo das Rechtssystem den Figuren zum Verhängnis wird, verdeutlicht diese Episode die Machtverhältnisse im Land.

Auch der umgekehrte Fall, die Vergewaltigung einer Weißen durch einen Schwarzen, erhält im kolonialen Kontext eine neue Dimension. Anhand von Lewis Nkosis *Mating Birds* (1986) läßt sich dies besonders gut entwickeln. Hier wird eine weiße Prostituierte von einem Schwarzen vergewaltigt, der schon vor der Tat eine sexuelle Beziehung zu ihr unterhielt. Sowohl der Beruf der Frau als auch das Verhältnis der beiden würden das Opfer unglaublich machen. Dennoch hat sie, wie Mikki von Zyl deutlich macht, im südafrikanischen Apartheidssystem alle Chancen, den Prozeß zu gewinnen.

Where a black man has raped a white women, we are likely to witness the ideology of race working in a very overt way. The dominant group profits by rape in every way when a black man is accused of rape. It legitimises the gender ideology which sees women as vulnerable and men as their protectors, and reinforces racism by inducing a fear of black people.⁴⁰⁰

Und auch der Täter in *Mating Birds* schließt: "[E]veryone knows that I am to hang not simply for raping *a girl* but for having slept with a *white* woman".⁴⁰¹ Für ihn geht es hier nicht um die Vergewaltigung, die er mal leugnet, mal implizit gesteht, sondern allein um die Frage der ethnischen Zugehörigkeit. "The fact that the girl I'm supposed to have ravished is white became, no doubt, the source of recurring embarrassment for everyone connected with the case, for that fact alone meant that everyone had to live with the nagging suspicion that the real point of this trial was not the rape of a girl but the color of the alleged rapist as much as that of the victim." (MB 28) An dieser Stelle zeigt sich sehr deutlich, wie die beiden Kategorien Race und Gender gegeneinander ausgespielt werden können. Ungeachtet der gegen den Täter vorgebrachten Beschuldigung wird nahe gelegt, daß er Opfer des Apartheidssystems ist. Obwohl der Täter implizit gestanden hat, geht es hier nicht mehr um die Tat an sich, sondern um den Rassismus in der südafrikanischen Rechtssprechung. Auf ähnliche Art und Weise rückt in Mia Coutos *Das schlafwandelnde Land* (1992) das Motiv der Vergewaltigung in

⁴⁰⁰van Zyl, Mikki: "Rape Mythology." *Critical Arts*. 5/2, 1990. S. 24.

⁴⁰¹Nkosi, Lewis: *Mating Birds*. Braamfontein, 1987. (Engl. Erstausgabe: 1986). S. 25. Im Folgenden immer zitiert als MB.

den Hintergrund und macht Platz für eine Diskussion um Fremdheitserfahrung. Farida, von einem Portugiesen vergewaltigt, sucht die Schuld für die Tat bei sich. "Sie weinte und weinte. [...] Wollte allen Haß gegen den Mann richten, der ihr Gewalt angetan hatte. Aber der Haß stellte sich nicht ein. Sie allein war Schuld, weil sie ständig zwischen den Welten wanderte. Sie mußte endlich an den Ort ihrer Herkunft zurückkehren".⁴⁰² Im Text macht ein "wandern zwischen den Welten" Frauen zu Opfern und Männer zu Tätern. Denn auch Faridas Vergewaltiger Romão ist ein Entwurzelter: "dieser Mann war ein Fremder, seiner Welt entrissen." (SL 82) Wie in *Mating Birds* geht es nicht mehr um Vergewaltigung. Da beide Texte über die sehr unterschiedlichen Erfahrungen der weiblichen und männlichen Figuren beharrlich schweigen, wird Genderdifferenz und damit die Differenz zwischen Täter und Opfer negiert.

Zum Thema Vergewaltigung gehört die Angst vor Vergewaltigung.⁴⁰³ Denn schon die Angst besitzt, wie von Ruth Seifert herausgearbeitet, symbolische und gesellschaftsformende Kraft. In der kolonialen Gesellschaft, so Anthony Chennells (1998), ist die größte Angst weißer Frauen, von einem Schwarzen vergewaltigt oder ermordet zu werden. Doris Lessing beispielsweise bezieht sich in *The Grass is Sining* (1950) auf eben diese Angst.

Lessing [...] is concerned to deconstruct the very colonial woman which a century of colonial discourse has meticulously constructed. Whithin that discourse the greatest fear a colonial woman can have is a fear of rape by a black man; second to that is her fear of being murdered by him. The woman shooting herself when rape becomes inevitable is a stereotype of imperial romances implying that death is far less destructive of an English woman's identity than the violation of her sexuality by a black man.⁴⁰⁴

Auch in der gegenwärtigen (weißen) zimbabwischen Literatur ist dieses Thema noch präsent. So überlegt Deidre Messiter aus Nancy Partridges *To Breathe and Wait* (1986), wovor sie sich 1978, auf dem Höhepunkt des zimbabwischen Bürgerkriegs, am meisten fürchtet. Im Angesicht des Todes, krebskrank und allein in ihrem Haus, ängstigen sie vor allem die zahlreichen Überfälle auf weiße Farmen. Anders als in den vorangegangenen

⁴⁰²Couto, Mia: *Das schlafwandelnde Land*. Frankfurt, a.M. 1994. (Port. Erstausgabe: 1992). S. 82. Im Folgenden immer zitiert als SL.

⁴⁰³Verena Stefan bringt in ihrem Pionierroman der deutschen Frauenbewegung die Bedeutung von Vergewaltigung für Frauen auf den Punkt. "Auf Vergewaltigung steht lebenslänglich - für mich: Ich muß ein Leben lang damit rechnen." Stefan, Verena: *Häutungen*. Frankfurt a.M. 1994. (Erstausgabe: 1975). S. 70.

⁴⁰⁴Chennells, Anthony: *Colonial Woman, Colonized Woman: Doris Lessing and Tsitsi Dangarembga*. Unveröffentlichter Vortrag (Humboldt Universität Berlin), Februar 1998. S. 6.

Textbeispielen konkurrieren hier nicht die Kategorien Race und Gender. Damit gehört der Roman zu den ganz wenigen Texten, in denen die genderspezifische Dimension von Vergewaltigung deutlich benannt wird.

I am so afraid of violence. 'Murdered in our beds?' [...] Is it the special violence of rape I am afraid of, basically? Behind that fear of the upraised knife? I suppose that is what shocked us all so, that day when Katharine asked 'Is it worse to be murdered in one's bed?' Perhaps we all, women, carry this fear deep in us, a means to survive, being so afraid we are careful. But it is not only the sex thing in rape, if Kay is right. She says we are afraid of our very self being violated, a deeper fear.⁴⁰⁵

Die Erzählerin wägt ihre Angst genau ab und entscheidet, daß die Angst vor Gewalt von der Form dieser Gewalt abhängt.

Durch die Eröffnung eines Diskurses um Genderdifferenz verweist die Erzählerin hier auf den sowohl in der Literatur als auch der Forschung eher vernachlässigten Aspekt der Kriegsvergewaltigungen im Zuge von Dekolonisation. Denn im Zusammenhang mit dem Befreiungskampf müssen auch die bei Überfällen von weißen Farmen vorgenommenen Vergewaltigungen im Kontext des Krieges betrachtet werden. Für Gudrun Perko und Alice Pechriggl (1996) handelt es sich bei dieser Form der Vergewaltigung um sexuelle Folter, die gezielt eingesetzt wird und der Zerstörung des Feindes dient. Die Opfer sind aufgrund "ihrer Funktion als Symbolfigur des Staates bzw. Repräsentationsfigur eines Volkskörpers" zumeist Frauen.

In dieser Rolle [...] wurde der weibliche Körper von den real existierenden Frauen weitgehend abgehoben. Gleichzeitig gab es nicht selten die Verbindung zwischen der metonymisch auf den Uterus reduzierten oder der metaphorisch als Feld bezeichneten Frau-Mutter und dem Territorium. Diese beiden Aspekte einer politisch instrumentalisierten Weiblichkeit bedeuten, daß die Verletzung bzw. Zerstörung der Integrität eines gegnerischen Frauenkörpers stellvertretend stattfindet für die Verletzung des Volkskörpers.⁴⁰⁶

Auf diese Weise wird, so Claudia Opitz (1993), die Vergewaltigung zu einer "Botschaft unter Männern [...] [...] Das zeigt sich vor allem daran, daß bei Vergewaltigungen im Rahmen von kriegerischen Auseinandersetzungen

⁴⁰⁵Partridge, Nancy: *To Breathe and Wait*. Gweru. 1986 S. 111. Im Folgenden immer zitiert als BW.

⁴⁰⁶Perko, Gudrun, Alice Pechriggl: *Phänomene der Angst. Geschlecht - Geschichte - Gewalt*. Wien 1996. S. 170. Zu Vergewaltigung im Krieg vgl. a. Card, Claudia: "Martial Rape." In: Wiener Philosophinnen Club (Hrsg.): *Krieg/War. Eine philosophische Auseinandersetzung aus feministischer Sicht*. München 1997. S. 31-40. Sie zeigt, daß kriegsbedingte Vergewaltigung wie die zivile Vergewaltigung als politische Institution funktioniert und die Soldaten dafür nie bestraft werden.

Ehemänner oder Väter für gewöhnlich gezwungen werden, der Tat zuzusehen."⁴⁰⁷ Diese Dimension der Kriegsführung wird in *To Breathe and Wait* nur an einer Stelle erörtert. Wie in anderen Romanen ist jedoch die Furcht vor diesem Aspekt des Bürgerkriegs als Subtext stets vorhanden.

Die Angst vor Vergewaltigung und ihr gleichzeitiges Verschweigen zeigt sich in Maureen de la Harpes *Msasa Morning* (1992). Die Erzählerin beschreibt, wie sich das Leben auf den weißen Farmen Mitte der '60er Jahre plötzlich veränderte, als die Überfälle der Befreiungskämpfer begannen. "Police Reserve patrols became regular now, when a farmer was away for a night, his wife and children were warned by the Police to sleep with neighbours, instead of staying at home in lonely farmhouses."⁴⁰⁸ Alleine können Frauen nicht auf der Farm bleiben. Die Angst vor Vergewaltigung nimmt, so Elizabeth Schmidt, innerhalb der weißen Gesellschaft immer dann zu, wenn sich ökonomische oder politische Krisen abzeichnen. Selbstverständlich steigt mit dem Beginn eines Bürgerkriegs die Gefahr, Opfer einer kriegsbedingten Vergewaltigung zu werden, doch die Angst vor Vergewaltigung hat auch eine deutlich propagandistische Funktion.⁴⁰⁹ Wenn schwarze Männer als Vergewaltiger dargestellt werden, so lenkt dies von ihrer Unterdrückung innerhalb der kolonialen Gesellschaft ab. Sie werden vom Opfer zum Täter. "If black men could be cast as lecherous villains, rather than victims forced by the settler law to live apart from their wives and families, European society could absolve itself of responsibility for the damaging effects of male labor migration on African family life."⁴¹⁰ Interessant ist, daß die Erzählerin in *Msasa Morning* die Art der Gefahr, vor der die Frauen geschützt werden müssen, an keiner Stelle benennt. Es scheint, als ob weiße Frauen in der einsamen afrikanischen Landschaft bedroht sind. Doch wer oder was sie bedroht, bleibt unklar. Ein ganz ähnliches Bild ergibt sich in Doris Lessings *Martha Quest* (1952), als Martha ihrer Mutter eröffnet, daß sie schon seit

⁴⁰⁷Opitz, Claudia: "Von Frauen im Krieg zum Krieg gegen Frauen. Krieg, Gewalt und Geschlechterbeziehungen aus historischer Sicht." In: Gisela Gräning (Hrsg.): *Sexuelle Gewalt gegen Frauen - kein Thema?* Münster 1993. S. 24. Opitz zeigt hier anhand der europäischen Geschichte, wie sich die Rolle der Frauen im Krieg von einer aktiven Kämpferin zum passiven Opfer verschoben hat.

⁴⁰⁸Harpe, Maureen de la: *Msasa Morning*. Harare 1992. S. 201.

⁴⁰⁹Auch im zweiten Weltkrieg läßt sich dies beobachten. So verwendete beispielsweise die sowjetische Kriegspropaganda ein Photo einer von deutschen Soldaten vergewaltigten, verstümmelten und ermordeten russischen Partisanin. Vgl. dazu Duerr, Hans Peter: *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (III)*. Frankfurt a.M. 1993. S. 293.

⁴¹⁰Schmidt, Elizabeth: "Race, Sex, and Domestic Labor: The Question of African Female Servants in Southern Rhodesia, 1900-1939." In: Karen Tranberg Hansen (Hrsg.): *African Encounters with Domesticity*. New Brunswick 1992. S. 233.

Jahren weite Fußmärsche in die Umgebung der heimatlichen Farm unternimmt. "She [the mother] had known quite well that Martha was doing this, but to be told so now was another thing. 'What would happen if a native attacked you?'"⁴¹¹ Und auch hier zeigt sich, daß das Benennen der Gefahr keineswegs selbstverständlich ist. Martha benutzt das Wort "rape", um ihre Mutter zu provozieren. Dieser hingegen, die sehr wohl um die Spaziergänge weiß, wird die Situation erst bewußt, als ein Gespräch mit Martha unausweichlich ist. Und dennoch gelingt es ihr trotz Marthas Herausforderung nicht, das, was sie fürchtet, zu bezeichnen. "'Oh, don't be ridiculous,' said Martha angrily. 'If a native raped me, then he'd be hung and I'd be a national heroine, so he wouldn't do it, even if he wanted to, and why should he?' / 'My dear, read the newspapers, white girls are always being ra - attacked.'" (MQ 57) Eine ganz ähnliche Situation ergibt sich in Doris Lessings *A Proper Marriage* (1954). Hier unterstellt Martha ihrer Mutter, sie glaube, der männliche Schwarze Angestellte würde eine Gefahr für die kleine Caroline darstellen. "I thought you said it was dangerous to have a boy in a place where there was a small girl, because he was bound to rape her?"⁴¹² Wie schon in *Martha Quest* benennt Martha das Ereignis, das sich ihre Mutter stets vorstellt, aber nicht aussprechen kann. Der deutliche Hinweis auf die Vergewaltigungsphantasie ist fester Bestandteil des Streits zwischen Mutter und Tochter. Betrachtet man die Texte, die von einer Vergewaltigung erzählen, so ist Martha eine der wenigen, die das Wort "rape" überhaupt verwendet.

Bemerkenswert ist, daß sich an der Sprachlosigkeit nichts ändert, selbst wenn im Text eine Vergewaltigung tatsächlich stattfindet. Es scheint, als ob auch in diesem Fall nicht über das Ereignis erzählt werden kann. Weder in Barbara Makhalias *The Underdog*, noch in Yvonne Veras *Without a Name* oder *Under the Tongue* bezeichnet die jeweilige Erzählerin die Geschehnisse als Vergewaltigung. Eine der interessantesten Auslassungen findet sich in *Das schlafwandelnde Land*. "Sie gab das Warten auf, sprang mit einem Satz hoch, entwand sich ihm, entzog ihren Körper Romãos Gelüsten. Verblüfft biß der Portugiese die Zähne zusammen und knurrte Drohungen. Uralte Erinnerungen ihres Geschlechts rieten ihr, es sei besser, sie ließe es geschehen, ohne Wenn und Aber. Der Portugiese wurde mächtig groß und verging sich ganz und gar

⁴¹¹Lessing, Doris: *Martha Quest*. London 1993. (Engl. Erstausgabe: 1952). S. 57. Im Folgenden immer zitiert als MQ.

⁴¹²Lessing, Doris: *A Proper Marriage*. London 1993. (Engl. Erstausgabe: 1954). S. 231. Im Folgenden immer zitiert als APM.

an ihr."⁴¹³ Besonders auffällig ist hier, daß der Erzähler über das Geschehen unmittelbar vor der Tat detailliert berichtet, während die Tat selber ausgelassen ist. Doch auch wenn über die Vergewaltigung aus der Perspektive des Opfers berichtet wird und dieser Bericht in einer realistischen Erzählweise verfasst ist, fehlt die genaue Bezeichnung der Tat. So wird beispielsweise in *A Dry White Season* die Journalistin Melanie bei ihrer Arbeit in Mosambique von FRELIMO Soldaten vergewaltigt. "'They dragged me off to an empty lot and raped me, the whole lot of them, and left me there.' An unexpected chuckle. 'You know what was the worst of it all? Arriving back at my hotel long past midnight and finding that there was no hot water.'" (DWS 132) Nicht die Vergewaltigung, sondern das fehlende heiße Wasser wird in einer bemerkenswerten Verschiebung zur eigentlichen Katastrophe. Ein Hinweis darauf, daß für die Opfer ein Sprechen über die Tat kaum möglich ist. Um die Tragweite des Ereignisses zu verdeutlichen, muß Melanie auf einen Vergleich zurückgreifen. "It's like prisoners in jail; I've spoken to so many of them. Some never get over it. Others manage to shrug it off, because they've never really been prisoners, only their bodies were locked up." (DWS 193) Insgesamt bestätigt sich hier jedoch, daß eine weiße Frau in Afrika niemals alleine sein sollte. Das Ausmaß einer Vergewaltigung erfaßt *A Dry White Season*, aber noch nicht einmal im Ansatz, denn die Vergewaltigung wird zur Läuterung einer im Apartheidsystem aufgewachsenen Tochter aus gutem Hause. "'Perhaps it even made things easier for me.' [...] 'To get out of myself. To free myself from my hangups. To learn to ask less for myself.'" (DWS 133) Auf diese Weise wird die Massenvergewaltigung einer weißen Frau durch Schwarze Soldaten zu einer für sie durchaus heilenden Erfahrung.

Vergewaltigung im Krieg ist in der zimbabwischen Literatur durchaus präsent. Vor allem geht es immer wieder um die Dorfmädchen, die im 2. Chimurenga sowohl von weißen als auch von Schwarzen Soldaten bzw. Kombattanten mißhandelt wurden. Zwar wird nur selten genau zu den Ereignissen Stellung genommen, doch Vergewaltigung reiht sich mühelos in das an der schwarzen Bevölkerung begangene Unrecht. So zählt in *Zenzele. A Letter For My Daughter* die Erzählerin Vergewaltigung ganz selbstverständlich zu den Taten, über die die weiße Presse in Zeiten des Krieges beharrlich schwieg. "No ink was wasted on the tanks and troops that overran whole villages, killing our cattle, massacring our children. No one heard of the schoolgirls who were raped, the bush fires that the Rhodesian

⁴¹³Couto, Mia: *Das schlafwandelnde Land*. Frankfurt, a.M. 1994. (Port. Erstausgabe: 1992). S. 82.

forces set alight, to smoke out the 'terrorist savages'". (ZLD 133) Doch die Begleitumstände und Auswirkungen von Vergewaltigung im allgemeinen und kriegsbedingter Vergewaltigung im besonderen werden nicht thematisiert.⁴¹⁴ Erst mit Yvonne Veras *Without a Name* ändert sich dies. Hier geht es um eine junge Frau, die nach einer Vergewaltigung aus ihrer ländlichen Heimat fortgeht, den Geliebten zurückläßt und in die Stadt zieht. In diesem Text rückt außerdem die später von Vera in *Under the Tonge* noch weiter ausgebauten Frage nach dem Erzählen über Gewalt in den Mittelpunkt. Die Schilderung der Vergewaltigung zeichnet sich in *Without a Name* vor allem durch eine fragmentarische und oftmals in sich nicht schlüssige Darstellung aus. Schon der Tathergang ist kaum nachvollziehbar. Es scheint jedoch, daß Mazvita von einem Soldaten vergewaltigt wird, der sie früh morgens beim Wasserholen im dicken Nebel abfängt. Doch der Text gibt weder Auskunft über die ethnische Herkunft noch über die Truppzugehörigkeit des Mannes. Mazvita versucht ihrem Geliebten Nyenyedzi von dem Ereignis zu berichten, um ihn davon zu überzeugen, mit ihr in die Stadt zu gehen.

[I]t is hard to find words for certain things. I really must go to the city. [...] My arms were heavy as I walked in that early morning to carry water from the river. I only had my arms, because my legs were buried in the mist [...] . Then I felt something pulling me down into the grass. [...] It was a man that pulled me into that grass. He held a gun. I felt the gun, though I did not see it. (WN 24)

Nyenyedzi seinerseits geht jedoch nicht auf ihren Bericht ein und wechselt das Thema. "'We should live together and cook together,' Nyenyedzi said suddenly. 'This is a good place for us to live.'" (WN 24) Er kann die Geschichte nicht hören, die Mazvita nicht erzählen kann. Bemerkenswert ist, daß er, vorausgesetzt er hat verstanden, was Mazvita ihm erzählen wollte, dennoch mit ihr ein Leben plant. Die Vergewaltigung wirkt für das Opfer nicht stigmatisierend.

Bemerkenswert ist auch, daß der Text über die Identität des Täters keine genaue Auskunft gibt. "[I]t is left unclear whether her rapist was a guerrilla or

⁴¹⁴Herausragend ist in diesem Zusammenhang auch Collen, Lindsey: *The Rape of Sita*. London 1995. (Erstausgabe: 1993). Hier geht es um den Erinnerungsprozeß an eine Vergewaltigung. Das Buch hat sofort nach seinem Erscheinen für enormes Aufsehen gesorgt, so daß die Autorin für einige Zeit untertauchen mußte. Ein Hinweis auf die Brisanz des Themas. Vgl. dazu Thomas, Sue: "Memory Politics in the Narratives of Lindsey Collen's *The Rape of Sita*." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 123-137.

an auxiliary or a security-force soldier"⁴¹⁵, so Terence Ranger (1995). Versteckt durch den Nebel hatte Mazvita ihn nicht gesehen. Und genau dies macht es ihr unmöglich, weiter auf dem Land zu leben. Denn ohne das Gesicht ihres Vergewaltigers gelingt es ihr nicht, Haß auf ihn zu entwickeln. Stattdessen richtet sich ihr Abscheu gegen den Ort des Geschehens.

Mazvita wished for an emotion as perfectly shaped as hate, harmful as sorrow, but she had not seen the man's face. She could not find his face, bring it close enough to attach this emotion to it. Hate required a face against which it could be flung but searching for the face was futile. Instead, she transferred the hate to the moment itself, to the morning, to the land[.] (WN 30)

Es ist jedoch nicht klar, ob Mazvita ihn tatsächlich nicht gesehen hat oder seinen Anblick sofort wieder vergaß. "She was sure that if she remembered his face, she could free herself of remembering him." (WN 84) In jedem Fall braucht sie sein Gesicht, um mit der Tat abzuschließen. Einige Anhaltspunkte deuten darauf hin, daß es sich um einen Soldaten der Rhodesischen Armee handelt. Zumindest hält Mazvita ihn dafür. Unterwegs mit dem Bus glaubt sie, sie erkennt einen der patrouillierenden Soldaten und hofft auf eine Reaktion. "The face she thought she had recognized moved towards her and knocked hard with the gun against the window [...] She had hoped the soldier would know her." (WN 78) Und an anderer Stelle: "She remembered the soldier she had seen through the window. [...] There had been no soldier on the side of the road yet Mazvita remembered that the soldier had held a gun. Where had she met the soldier then? Mazvita felt a dizzying and painful motion stir inside her, with her memory." (WN 89) Bei der Suche nach dem Täter fließen Phantasie und Wirklichkeit ineinander, wobei die Suche Mazvitas Wahrnehmung weitgehend bestimmt. Fündig wird sie jedoch nicht. Die Identität des Vergewaltigers bleibt unklar, obwohl er Mazvita gegenüber seine ethnische Zugehörigkeit andeutet: "*Hanzvadi...* he said. You are my sister... he whispered." (WN 29) Zwar deutet dies auf einen Schwarzen Täter, doch letztlich bleibt die Figur im Verborgenen.

Die ungeklärte Identität des Vergewaltigers zeigt, daß in *Without a Name* das Opfers im Mittelpunkt steht. Es geht vor allem um die Tat und ihre Folgen für die Vergewaltigte. Vergewaltigung funktioniert hier weniger als Metapher für Kolonialismus oder Befreiung, sondern verweist vielmehr auf die Gewalt

⁴¹⁵Ranger, Terence: "Naming, Nature and the Freedom Struggle. Terence Ranger Reviews Guerrilla Snuff by Mafuranhunzi Gumbo [Martinus Daneel] and Without a Name by Yvonne Vera." *The Zimbabwean Review*. October 1995. S. 14.

zwischen den Gendern. Obwohl der Text von der Zeit des Bürgerkriegs handelt, konstruiert er, anders als *Zenzele. A Letter For My Daughter*, keine sich gegenseitig ausschließende afrikanische bzw. westliche Welt. Auch wird die Vergewaltigung nicht wie in *Das schlafwandelnde Land* mit postkolonialer Identität in Verbindung gebracht. Damit gehört *Without a Name* zu den wenigen Texten, die Vergewaltigung nicht im Zeichen des Kolonialismus bzw. Postkolonialismus betrachten und für eine Erzählung über die Eroberung oder Befreiung des Landes nutzen. Hier steht Vergewaltigung, unabhängig vom historischen Kontext, im Mittelpunkt der Erzählung. Besonders brisant wird dies dadurch, daß ein Schwarzer als Täter in Betracht kommt. Selbst wenn dieser Mann aufgrund seiner Tätigkeit in der Rhodesischen Armee ein Kollaborateur ist, ist das Erzählen von der Vergewaltigung einer Schwarzen durch einen Schwarzen dennoch eine Provokation. Ähnlich wie Toni Morrison Vergewaltigung im afro-amerikanischen Kontext als Gewalt unter Schwarzen eine neue Definition gegeben hat, fordert auch Yvonne Vera das Bild der Schwarzen vergewaltigten Frau heraus.⁴¹⁶ *Without a Name* verschleiert die Identität des Täters und verweist damit auf die trotz Unabhängigkeitskampfs vorherrschende Gewalt gegen Frauen. Ein Thema, über das die zimbabwische Literatur bis in die '90er Jahre hinein beharrlich geschwiegen hat.⁴¹⁷

Im Gegensatz zu Genderkonflikt im Krieg ist das Thema häusliche Gewalt in enormer Breite aufgegriffen worden.⁴¹⁸ Besonders interessant ist, wie in Sekai Nzneza-Shands *Song to an African Sunset* (1997) die neue Nation als die Hoffnung für weibliche Gewaltopfer dargestellt wird. Darüber hinaus ist dieser Text einer der wenigen, in dem die Vergewaltiger für ihre Tat bestraft werden. So rächt eine Gruppe Kombattanten das von ihrem Vater mißbrauchte Mädchen. Auf Anweisung eines N'angas schlief dieser mit seiner Tochter.⁴¹⁹ "Mandinde [slept] with his daughter for many years because he

⁴¹⁶John Duvall zeigt, daß Morrison in ihren Texten auf die Verletzung der Schwarzen Frau durch eine schwarze männlich determinierte Gesellschaft verweist. Vgl. dazu Duvall, John N.: "Decent in the 'House of Chloe': Race, Rape, and Identity in Toni Morrison's *Tar Baby*." *Contemporary Literature*. 38/2, 1997. S. 325-349. Zu Vergewaltigung innerhalb der schwarzen Gemeinschaft vgl. a. Benton Rushing, Andrea: "Vergewaltigung überleben." In: Joseph, Gloria (Hrsg.): *Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen*. Berlin 1993. S. 137-156.

⁴¹⁷Vgl. zu diesem Thema das Kapitel "Kämpferinnen in Literatur und Film. Das Bild der vermeintlichen Töchter Nehandas."

⁴¹⁸Auch die Forschung befaßt sich seit den 80ern verstärkt mit dem Thema der häuslichen Gewalt. Vgl. dazu u. a. Gaeses, Elfriede: *Violence Against San Women*. Agadier 1998 oder Watts, Charlotte, et al. (Hrsg.): *The Private is Public. A Study of violence against Women in Southern Africa*. Zimbabwe 1995.

⁴¹⁹Eine Praxis, von der aus Afrika immer wieder berichtet wird. So gilt vielerorts Geschlechtsverkehr mit Mädchen auch als Heilmittel gegen AIDS, auch in Zimbabwe. "Although the Zimbabwe Traditional Healers

believed that committing incest would make him rich, as a *n'anga* had told him"⁴²⁰. Und wirklich ist der Mann sehr reich geworden. Doch wie alle im Dorf geahnt hatten, mußte er für seine Tat bezahlen. "[H]e was doing something evil and everyone knew that one day he was going to pay for it. Sure enough, when the war started, Mandinde was taken away by comrades one night and was never seen again." (SAS 186) In einem ähnlichen Fall, hier handelt es sich um die regelmäßige Vergewaltigung eines Mädchens durch ihren Stiefvater, sorgt die junge Nation für ausgleichende Gerechtigkeit. Eine der Figuren erklärt der Ich-Erzählerin die neue Rechtsordnung: "In the past, I am told that it was easy to get away with rape and even incest, but not these days. After independence the black government wants to protect women." (SAS 142) Über die Zukunft dieses Inzestopfers schweigt der Roman, doch Mandindes Tochter hat später einen Platz in der Gesellschaft gefunden. Sie arbeitet als Shebeen Queen. Beziehungen zu Männern kann sie jedoch nicht eingehen. "Apparently, she cannot let a man come close to her. Every time one attempts to do so, she remembers her father and physically assaults the man." (SAS 185) Ähnlich wie schon Sinclairs Flame und Veras Mazvita wird auch diese Figur durch die Vergewaltigung nicht so stigmatisiert, daß sie als Partnerin für andere Männer nicht mehr in Frage kommt. Die Männer haben weiterhin Interesse an den Frauen. Und alle drei wählen, welche Form der Beziehung sie nach der Tat mit Männern eingehen wollen. Das Inzestopfer lehnt jeden intimen Kontakt ab.⁴²¹ Flame geht eine Liebeshehe ein und bestimmt selber, wann diese Beziehung beendet werden muß. Ebenso sicher entscheidet sich Mazvita gegen den Mann, der sie liebt, und für eine auf ökonomischer Abhängigkeit beruhende Zweckgemeinschaft.

Betrachtet man den Umgang mit dem Thema Vergewaltigung in der Literatur, so fällt auf, daß Vergewaltigung innerhalb der schwarzen Gemeinschaft bis

Association, which regulates traditional healers, has come out very strongly against such practices, they unfortunately continue. Unscrupulous traditional healers prescribe sex, usually with a virgin/or a child, to appease spirits, attract wealth, and cure Aids." Armstrong, Alice: *Culture and Choice. Lessons from Survivors of Gender Violence in Zimbabwe*. Harare 1998. S. 88.

⁴²⁰Nzenza-Shand, Sekai: *Song to an African Sunset. A Zimbabwean Story*. Melbourne 1997. S. 185. Im Folgenden immer SAS.

⁴²¹Dieses Verhalten entspricht durchaus der in der psychologischen Praxis beobachteten Folgen von Inzest. Untersuchungen zu sexuellem Mißbrauch von Kindern belegt, daß "[d]ie Auswirkungen [...] die Betroffenen ein Leben lang [begleiten] [...], geplagt von bleibenden Scham- und Schuldgefühlen, von Ängsten und Depressionen sowie psychosomatischen Beschwerden." Dazu gehören auch die "Schwierigkeiten, eine emotionale und sexuelle Beziehung einzugehen". Heiliger, Anita, Constance Engelfried: *Sexuelle Gewalt. Männliche Sozialisation und potentielle Täterschaft*. Frankfurt, a.M. 1995. S. 25. Zu den Folgen von sexuellem Mißbrauch bei Kindern vgl. a. Heiliger, Anita: *Täterstrategien und Prävention. Sexueller Mißbrauch an Mädchen innerhalb familialer und familienähnlicher Strukturen*. München 2000. S. 40-53.

auf wenige Ausnahmen als alltägliche, nicht gewalttätige Erfahrung verhandelt wird. Dadurch wird Gewalt gegen Frauen zur Norm und Vergewaltigung als solche nicht mehr erkennbar. Ein Erzählen über die gewalttätige Dimension dieses Ereignisses kann kaum mehr stattfinden und fehlt beinahe völlig. Oft besteht keinerlei Unterschied zwischen Geschlechtsverkehr und Vergewaltigung. So prahlt in Shimmer Chinodyas *Dew in the Morning* (1982) ein Junge mit einem sexuellen Abenteuer, das im Grunde den Tatbestand einer versuchten Vergewaltigung erfüllt.

I had a funny experience with her one night last year. Her elder sisters kept nudging me into lying with her. The sisters had both had illegitimate babies and were jealous of their young unspoiled sister, and they arranged for me to go into the grainhut with the girl. It was very dark in the hut and my head hit the roof. At first the girl refused to take her dress off but I tore it away from her body. But I couldn't even see my own nose. The girl cried out.⁴²²

Da für Boyce Vergewaltigung von Frauen Sex bedeutet, kann er seine Tat nicht als gewalttätig erkennen. Und auch der Ich-Erzähler nimmt dieses Ereignis nicht als (versuchte) Vergewaltigung, sondern als Tolpatschigkeit wahr. "I had never imagined Boyce could do such things, let alone talk about his sexuall blunderings." (DM 128) Auf diese Weise wird die gewalttätige Dimension dieser Nacht negiert und damit eine Reflektion über Vergewaltigung unmöglich. Insgesamt entsteht der Eindruck, als ob für den Erzähler der Tatbestand einer Vergewaltigung überhaupt nicht existiert. Eine weitere Szene bestätigt diese These. Als eine betrunkene, sich ab und an übergebende Frau gestützt durch ihren Begleiter Madoo durch den Wald läuft und schließlich zu Boden sinkt, wird sie von dem Mann vergewaltigt.

He knelt down beside her, put her arms on his shoulders and tried to lift her from the ground. He failed and she laughed, a thin cackling laughter barely floating above the frothing beer inside her. He tried again and failed. Then he laughed too and fell onto her bulging stomach. She squealed like a barking puppy. He laughed drunkenly as he undid his trousers. A moment later she had stopped squealing and was hissing and gurgling like a choking child as he crushed her huge plump body. (DM 152)

Madoo bringt sein Opfer nach Hause und klaut ihr Bett. Seine Ehefrau, die aus einem Versteck alles mit angesehen hat, informiert die anderen Dorfbewohner. "His young wife had shown the men the vomit on the path and the tortured marks where Madoo had defiled her marriage." (DM 153) Im

⁴²²Chinodya, Shimmer: *Dew in the Morning*. Gweru 1996. (Erstausgabe: 1982). S. 128. Im Folgenden immer zitiert als DM.

Folgenden geht es dann ausschließlich um Diebstahl und Ehebruch. "Many were delighted by the ironic betrayal of the erroneous husband by his own wife." (DM 153) Weder wird Madoo als Vergewaltiger bezeichnet, noch die Frau als Opfer erkannt. Sie erhält daher auch keine Kompensation für ihr Leid. Im Gegenteil. Die vom Erzähler als freizügig bezeichnete Frau verliert ihren Mann und ihre Existenz. "The elderly woman's husband, the man whose bed had been stolen through the licentiousness of his own wife, had taken a surprisingly calm attitude during the procedure. He never rebuked Madoo. He divorced his wife, sold his cattle, packed his bags and left the village." (DM 154) Die Vergewaltigung wird weder benannt, noch als solche erzählerisch verarbeitet. Obwohl der Erzähler eine Vergewaltigung beschreibt, scheint er sie nicht als Vergewaltigung wahrzunehmen.

Frauen und Mädchen haben in Chinodyas *Dew in the Morning* den Status von verfügbarer Ware, die jederzeit zu sexuellen Dienstleistungen bereit sein muß. Dieser Eindruck wird noch unterstrichen, da der Erzähler an keiner Stelle versucht, die Perspektive der weiblichen Figuren einzunehmen. Als Boyce seinem Freund anbietet, ihm ein Mädchen zu besorgen, wird dies überdeutlich.

"I can get you a girl if you want," he continued without waiting for an answer. / "I do not want to be a father yet," I laughed. / "It's not always dangerous," said Boyce. "I can get you a girl who is too young to have a baby." / "A girl without any breasts and without a single curl of hair!" I laughed. "You might as well get me a little baby girl. But you must be careful, Boyce. Even nine year-olds can fall pregnant.["] (DM 128)

Lediglich eine mögliche Vaterschaft hindert ihn daran, Sex mit Frauen zu haben, bzw., und das ist hier gleichbedeutend, sie zu vergewaltigen. Der Status von Frauen als Ware ist an dieser Stelle besonders klar, da auch Sex mit kleinen Mädchen selbstverständlich zu sein scheint. Sie werden ausschließlich unter dem Aspekt ihrer geschlechtlichen Reife betrachtet. Sind die Mädchen nicht geschlechtsreif, dann eignen sie sich als Partnerinnen für die beiden Freunde. Ein eindeutiger Fall von Kindsmißbrauch, über den jedoch der Text nicht weiter reflektiert. Aufgrund der Selbstverständlichkeit, mit der die beiden Figuren Vergewaltigung bzw. Kindsmißbrauch in Erwägung ziehen, wird Gewalt gegen Frauen bzw. Mädchen zu einem alltäglichen Ereignis. Dieser Eindruck wird noch unterstrichen, da der Erzähler den weiblichen Figuren keine Stimme gibt. Ihre Perspektive fehlt völlig.

Es besteht also eine deutliche Differenz zwischen männlicher und weiblicher Sicht auf Vergewaltigung. Aus einer männlichen Perspektive heraus ist Vergewaltigung oftmals keine Vergewaltigung. Dies belegen unterschiedliche soziologische Studien. Männer neigen "dazu, den Gewaltcharakter einer Vergewaltigungssituation nicht zu erkennen bzw. zu leugnen."⁴²³ Die psychologische Praxis hat gezeigt, daß die Wahrnehmung von sexueller Gewalt von unterschiedlichen Faktoren abhängt. Dies gilt, so Hans-Christian Harten (1995), auch für die Opfer.

[D]ie Wahrnehmung einer Situation als Vergewaltigungssituation hängt vom eigenen Rollen- und Selbstverständnis der Betroffenen ab: Frauen mit einem traditionellen Rollen- und Selbstverständnis neigen eher dazu, sexuelle Gewalt durch Freunde und Bekannte *nicht* als Vergewaltigung anzusehen, als Frauen mit einem mehr egalitären Verständnis von Geschlechterbeziehungen - egalitäre Auffassungen machen offensichtlich sensibler für Verletzungen der eigenen Würde und der Rechte anderer.⁴²⁴

Zu der Fähigkeit sexuelle Gewalt überhaupt wahrnehmen zu können gehört also auch eine Weltanschauung, die Frauen und Männer als gleichberechtigt versteht und die vor allem Frauen eine selbstbestimmte Sexualität zugesteht. Übertragen auf die Literaturproduktion gilt dies sicherlich auch für Schriftsteller und Schriftstellerinnen, die sich in ihren Texten dem Thema Sexualität zuwenden. Von Vergewaltigung als Gewaltakt können nur die erzählen, die erzwungenen Sex als gewalttätig verstehen.

In der afrikanischen Literatur gehört Kindsmißbrauch und Inzest bis in die '90er Jahre zu den großen Tabuthemen. Erst mit Yvonne Veras *Under the Tongue* ändert sich dies. Im Gegensatz zu anderen Texten, die über Kindsmißbrauch oder Inzest ausschließlich aus der Perspektive des Täters erzählen, steht nun das Opfer im Mittelpunkt. Damit nimmt Yvonne Vera einen Perspektivenwechsel vor, der ein völlig neues Erzählen über diese Form der Gewalt ermöglicht. Schon in *Without a Name* zeigt sich diese Technik bei der Beschreibung der Vergewaltigungsszene. Die Perspektive ist die von Mazvita. Während auch in *Under the Tongue* der Täter fast vollständig an den Rand gedrängt wird, geht es auch hier ausschließlich um das Opfer Zhizha und ihre Erinnerung an die Tat. Der Prozeß der Erinnerung, den Zhizha mit

⁴²³Harten, Hans-Christian: *Sexualität, Mißbrauch, Gewalt. Das Geschlechterverhältnis und die Sexualisierung von Aggressionen*. Opladen 1995. S. 8.

⁴²⁴Ebd. S. 9.

Hilfe ihrer Großmutter bewältigt, bildet das Zentrum des Romans. Und genau dies macht den Text so herausragend.

Betrachtet man Vergewaltigungsszenen in der Literatur, so bestimmt in erster Linie die Erzählperspektive die Darstellung der Tat. Wird also eine Szene aus der Sicht des Täters beschrieben und die Perspektive des Opfers ausgeblendet, ist oftmals die Grenze zwischen Sexualität und Gewalt nicht mehr auszumachen. Ein Erzählen aus der Perspektive des Täters bedeutet, daß ein sexueller Akt nicht als Vergewaltigung dargestellt werden kann, es sei denn, Täter oder Erzähler benennen sie eindeutig als solche. Fehlt wie in *Dew in the Morning* dieser Hinweis, dann verbirgt sich hinter einer Erzählung über Sexualität oftmals eine Vergewaltigung, die erst sichtbar wird, wenn der Leser versucht, die Perspektive des Opfer einzublenden. Bis auf wenige Ausnahmen erzählen die meisten Texte aus der Sicht der Täter. Eine dieser Ausnahmen ist Doris Lessings *A Proper Marriage*. Hier entkommt Martha nur knapp einer Vergewaltigung durch ihren Ehemann. Martha hatte nach einer langen Abwesenheit ihres Mannes ihr Leben als Mutter und Ehefrau grundlegend hinterfragt. Als Lösung für die nun auftretenden Beziehungsprobleme glaubt ihr Mann, ein neues Kind würde Marthas persönliche Veränderung wieder rückgängig machen. Er versucht sie zu vergewaltigen.

As he was getting into his own bed, he suddenly changed direction and flumped over on hers. He ground her shoulders, so that she felt the balls of his thumbs deep under the collarbone, and said viciously, "I'll give you another baby - that'll put an end to this nonsense." / [...] She felt an instinct to struggle, then let herself go limp and said, "It's no good trying to rape me, you know. You can't rape women unless they want to be." / The word seemed to check him. He let her go, and stood up, thinking, blinking at her. Then he went to his own bed. [...] She lay in the dark, trying to breathe silently, but her heart was beating like a mine stamp. (APM 414)

Erst durch die eingeblendete Perspektive des Opfers wird klar, daß es hier um versuchte Vergewaltigung geht.

Herausragend ist diese Szene außerdem, da Täter und Opfer verheiratet sind. Über Vergewaltigung in der Ehe schweigt die Literatur noch weitaus beharrlicher als über andere Formen von Vergewaltigung. Dies erklärt sich sicherlich daraus, daß in vielen Gesellschaften sexuelle Dienstleistung von Ehefrauen selbstverständlich erwartet wird. Zimbabwe ist hier, so Evelyn Zinanga keine Ausnahme.

Most Zimbabwean women and men do not believe that there can be marital rape since a woman is there to have sex with her husband at whatever cost. So-called conjugal rights refer to the rights of a man and not to a woman. The notion of conjugal rights is selective and facilitates the exercise of male privilege and power. Women who are raped in marriage often keep these incidents to themselves, thereby perpetuating the belief that it is the man's right to violate their sexual rights.⁴²⁵

Zu den wenigen literarischen Texten, die Vergewaltigung in der Ehe zur Sprache bringen gehört John Eppels *The Giraffe Man* (1994), Amma Darkos *Beyond the Horizon* (1991) und Assia Djebars *Die Schattenkönigin* (1987).⁴²⁶ Bei Eppel ist dieser Tatbestand sogar ein Scheidungsgrund. "A year later she divorced him on the grounds of vicious cruelty including rape"⁴²⁷. In *Beyond the Horizon* ebnet die Vergewaltigung den Weg in die Prostitution. Kaum ist Mara ihrem Ehemann nach Deutschland gefolgt, muß sie erkennen, daß dieser ausschließlich Interesse an ihren sexuellen Dienstleistungen hat, die er auch wirtschaftlich nutzen möchte. Schon beim ersten Treffen vergewaltigt er sie. "And then he was up and I was still kneeling there, very much in pain because what he did to me was a clear case of domestic rape."⁴²⁸ Bei Djebbar schließlich wird die Frage nach Vergewaltigung in der Ehe am deutlichsten gestellt. "Vergewaltigung, ist das eine Vergewaltigung? Die Leute sagen, er ist dein Ehemann, deine Mutter nennt ihn 'deinen Herrn und Meister' ..." ⁴²⁹ Anders als in Shimmer Chinodyas *Dew in the Morning* wird in allen drei Texten die Tat benannt oder sogar erörtert. Doch schon allein mit der Benennung verändert sich das Erzählen über das Ereignis ganz entscheidend. Da die Tat nun als solche erkannt werden kann, rückt die Dimension dieser Gewalterfahrung mehr in den Mittelpunkt.

Doch wie Meja Mwangis *Carcase For Hounds* (1974) zeigt, garantiert eine Benennung keinen Perspektivenwechsel. Obwohl der Erzähler hier eindeutig auf die Tat hinweist, verliert sie sich im Bericht über den alltäglichen

⁴²⁵Zinanga, Evelyn: "Sexuality and the Heterosexual Form: The Case of Zimbabwe." *SAFERE*. 2/1, 1996. S. 5. Zu Vergewaltigung in der Ehe vgl. a. Armstrong, Alice: *Culture and Choice. Lessons from Survivors of Gender Violence in Zimbabwe*. Harare 1998. S. 80-83. Hier werden Zinangas Thesen bestätigt.

⁴²⁶Auch bei Marechera handelt es sich um Vergewaltigung in der Ehe. Vgl. Marechera, Dambudzo: *The House of Hunger*. London 1978. S. 48.

⁴²⁷Eppel, John: *The Giraffe Man*. Cape Town 1994. S. 105. Im Folgenden immer zitiert als GM.

⁴²⁸Darko, Amma: *Beyond the Horizon*. London 1995. (Dt. Erstausgabe: 1991). S. 84. Im Folgenden immer zitiert als BH. Als eines der wenigen Länder hat Südafrika 1993 Vergewaltigung in der Ehe als Straftat anerkannt. Vgl. dazu Human Rights Watch/Africa: *Violence against Women in South Africa*. 1995. S. 7. In Deutschland ist dies erst seit 1999 ein Straftatbestand.

⁴²⁹Djebbar, Assia: *Die Schattenkönigin*. Zürich 1991. (Franz. Erstausgabe: 1987). S. 80. Im Folgenden immer zitiert als SK. Zu dem Thema auch ebd. S. 156.

Zeitvertreib der Dorfjugend. "They stole green maize from their parents' gardens and raped village maidens in hordes."⁴³⁰ An keiner Stelle geht der Erzähler nochmals auf diese Szene ein. Er benennt Vergewaltigung zwar als solche, doch eingereiht in eine Serie von Kavaliersdelikten ist das Gewaltereignis marginalisiert. Die Perspektive der Opfer ist ausgeblendet. Ganz ähnlich funktioniert auch in Chenjerai Hoves *Ancestors* (1996) das Erzählen von Gewalt gegen Frauen bzw. Mädchen. Die Klage über Lehrer, deren Schülerinnen Kinder von ihnen erwarten, steht neben der über bettelnde Männer und streitende Liebespaare. Mit ihrer Gleichsetzung leugnet der Erzähler die Differenz zwischen den Ereignissen. Dabei übersieht er die gewalttätige Dimension einer sexuellen Beziehung zwischen Menschen mit unterschiedlichem Machtpotential.

Sleep does not come easily to you that night. What with all the tickling songs about the District Commissioner, about lovers who have jilted each other, about the greed of a man who cooks only when he has killed a chicken, the lazy man who does not work and waits to beg, songs about schoolteachers who impregnate schoolgirls, songs about everything in the village[.]⁴³¹

Zwar ist nicht klar, ob diese Schulmädchen von ihren Lehrern vergewaltigt wurden, doch in jedem Fall handelt es sich hier um Sex mit Abhängigen, die das Erwachsenenalter noch nicht erreicht haben. Der Mißbrauch von Kindern und Jugendlichen gehört sicherlich zu den perfidesten Formen sexueller Gewalt. Anita Heiliger und Constance Engelfried (1995) zeigen, daß Kinder dabei kaum eine Chance haben sich zu wehren.

[A]llein die Abhängigkeit eines Kindes vom Erwachsenen, die Unterlegenheit, das Gefühl, auf Zuwendung angewiesen zu sein und dafür Mißbrauch in Kauf nehmen zu müssen, reicht aus, den Widerstand des Opfers von vornherein auszuschließen oder zu brechen, das Schweigen und die Duldung des Opfers zu erreichen und ihm ein grundlegendes Gefühl zu vermitteln, nicht über sich selbst verfügen zu können und nichts wert zu sein.⁴³²

Da Schüler sehr auf die Anerkennung ihrer Lehrer angewiesen sind, haben sie kaum die Möglichkeit, sich gegen Übergriffe zu wehren.

In *Ancestors* geht es jedoch nicht um die Opfer, ihre Perspektive ist völlig ausgeblendet. Die Lieder handeln von den Lehrern, nicht von den

⁴³⁰Mwangi, Meja: *Carcase For Hounds*. Nairobi 1974. S. 19.

⁴³¹Hove, Chenjerai: *Ancestors*. London 1996. S. 35. Im Folgenden immer zitiert als AS.

⁴³²Heiliger, Anita, Constance Engelfried: *Sexuelle Gewalt. Männliche Sozialisation und potentielle Täterschaft*. Frankfurt, a.M. 1995. S. 26

Schülerinnen. Noch eine weitere Stelle belegt den rein männlichen Diskurs, der zwar von Gewalt gegen Frauen erzählt, die Dimension dieser Erfahrung jedoch nicht erfasst. So differenziert der Erzähler nicht zwischen der Verschleppung von Frauen und dem Verlust des Kornes. Frauen gehören nur mittelbar zum Volk der Gotami dazu und sind wie andere Güter Eigentum von Gotamis Leuten (Männern). Eine eigene Identität haben die Frauen nicht. Selbst ihre Gefangennahme trifft lediglich die Männer. Über die in Kriegsgefangenschaft geratenen Frauen schweigt der Erzähler.

Gotami's people would not dare spill blood. They had resisted spilling blood the time the Ndebele warriors came from the place of sunset and captured their women, the grain in the grainaries. Everything which they wanted to take with them. Gotami himself had spoken from the ancient shrines: 'Let them take whatever they take, as long as they leave you with the land.' (AS 40)

Betrachtet man diese Begebenheit aus Sicht der weiblichen Opfer, so handelt es sich hier gewiß um die mit einer Entführung verbundene Kriegsvergewaltigung. Ob sie umgebracht wurden oder aufgrund der Verschleppung nicht mehr als Frauen von Gotamis Leuten gelten können, bleibt unklar. Deutlich wird lediglich, daß sie für das Volk verloren sind. Ihr Schicksal, wie auch schon das der Schülerinnen, ist vollkommen marginal. Dabei ist der Erzähler durchaus in der Lage, eine Opferperspektive einzunehmen. Die Grundvoraussetzung ist jedoch, daß dieses Opfer männlich ist. "Girls, sometimes did all sorts of things with you. They pulled down your pants and made you feel ashamed. They named all you had inside those pants and you cried as if you had been hurt by things worse than words." (AS 68) Die Erzählperspektive in *Ancestors* ist eine rein männliche. Gewalt gegen Frauen kann in diesem Diskurs nicht wahrgenommen werden.

Selbst in Chenjerai Hoves *Bones*, wo die Perspektive eine vermeintlich weibliche ist, bleibt der Diskurs ein rein männlicher. Eine junge Frau überlegt, ob sie den Mann ihres Herzens heiraten soll, obwohl er in der Befreiungsarmee dient. "Do they not say a terrorist takes the wives of other men, sleeps with them before the eyes of their very husbands". (BS 10) Dabei bedient sie sich sowohl einer kolonialistischen Sprache, indem sie den Kämpfer als Terroristen bezeichnet, als auch eines männlichen Blicks, der es als Schande empfindet, wenn die Ehefrau vergewaltigt wird. Denn insbesondere bei Kriegsvergewaltigungen geht es auch um die Demütigung des Feindes mittels der Frau. "Es gibt zahlreiche Beispiele dafür, daß die

Vergewaltigung einer Frau nicht so sehr eine Demütigung des Opfers als dessen männlicher Verwandtschaft oder Ehemannes sein sollte."⁴³³ Doch folgt man Duerr weiter, so geht es bei Vergewaltigung auch immer um die Demütigung des Opfers. "Daß in vielen Fällen der Täter die Entwürdigung des Opfer beabsichtigt [...], sieht man [...] daran, daß die Vergewaltiger häufig viel mehr und anderes tun, als zu einer reinen Penetration der Frau nötig wäre."⁴³⁴ Wie schlimm es auch sein mag, als Mann der Vergewaltigung einer Frau beizuwohnen, Opfer ist trotzdem in erster Linie die Vergewaltigte. Bei Hove sind die Geschädigten jedoch die Männer, die die Vergewaltigung ihrer Frauen mit ansehen müssen, nicht die Opfer selbst. Wie auch in *Ancestors* wird in *Bones* ein rein männlicher Diskurs geführt. Vergewaltigung kommt in diesem Diskurs zwar vor, doch allein die Perspektive des Erzählers entscheidet, ob sie als solche erkannt wird, die Opfer als Opfer benannt werden und damit die Dimension von Vergewaltigung erfaßt werden kann. In Ama Ata Aidoo's *Changes* (1991) zeigt sich besonders deutlich, wie im umgekehrten Fall die Opferperspektive die Erzählung bestimmen kann. Da hier in Bezug auf die Vergewaltigung nur eine Perspektive besteht, wird auch an keiner Stelle hinterfragt, ob tatsächlich eine Vergewaltigung vorliegt. Selbst der Täter ist sich des begangenen Unrechts bewußt. "He was already feeling like telling Esi that he was sorry."⁴³⁵

Betrachtet man die unterschiedlichen Texte, die über Gewalt und Sexualität erzählen, so scheint klar, daß in erster Linie die Perspektive für die Bewertung der Handlung ausschlaggebend ist. Da die Literaturwissenschaft oftmals der Perspektive des Erzählers folgt, wurden eine Reihe von Taten nicht als Vergewaltigung wahrgenommen. Zumal in den meisten Texten die Vergewaltigung als eine sehr marginale Episode konstruiert ist. Dies erklärt, warum die Afrika Literaturwissenschaft das Thema Vergewaltigung lange Zeit übersehen hat. Hinzu kommt, daß wie in den Texten selbst auch hier die beiden Kategorien Race und Gender in Konkurrenz zueinander stehen und wie kaum zwei andere Themen gegeneinander ausgespielt werden können. Die Frage nach Kolonisierung und Befreiung stand noch bis in die Literatur der '80er Jahre deutlich im Vordergrund. Ging es um Gewalt, so war vor allem koloniale Gewalt zentral. Gewalt innerhalb der schwarzen

⁴³³Duerr, Hans Peter: *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (III)*. Frankfurt a.M. 1993. S. 428.

⁴³⁴Duerr, Hans Peter: *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (III)*. Frankfurt a.M. 1993. S. 433.

⁴³⁵Aidoo, Ama Ata: *Changes*. London 1994. (Erstausgabe: 1991). Im Folgenden immer zitiert als CH.

Gemeinschaft und hier ganz besonders die Vergewaltigung war lange Zeit mit einem Tabu belegt. Erst seit Yvonne Veras *Under the Tongue* gibt es einen Roman, der sich ganz dem Thema Vergewaltigung widmet. Hier geht es weniger um den Tathergang, als um die Erinnerung an und das Sprechen über die Tat. Wie schon in *Without a Name* begonnen, versucht Vera das Sprechen und die gleichzeitige Erinnerung an das traumatische Erlebnis nachzuzeichnen. Denn anhand der vielen Auslassungen und Umschreibungen, die in der Literatur für eine Vergewaltigung stehen, zeigt sich, daß ein Sprechen bzw. Schreiben über diese Erfahrung kaum möglich ist.

III. Sprache und Erinnerung

In der zimbabwischen Literatur der '90er Jahre ist die Frage nach der für die Erinnerung zur Verfügung stehenden Sprache deutlich in den Mittelpunkt gerückt. Eine Frage, die zwar schon von Dambudzo Marechera gestellt, aber erst von Yvonne Vera an zentraler Stelle aufgegriffen wurde. In vielen ihrer Texten, insbesondere in *Under the Tongue* (1996) geht es um Sprache und Erinnerung. Mit der Fokussierung auf Themen wie Vergewaltigung, Kindsmord, Schwangerschaftsabbruch, Kolonisation, Dekolonisation und Krieg hat sich Vera, wie keine andere zimbabwische SchriftstellerIn, dem Aspekt Gewalt zugewandt. Wie Veras Werk und eine ganze Reihe von anderen Texten der zimbabwischen Literatur zeigt, kann gerade das Erzählen von Gewalt eine Krise auslösen. Denn anhand der Darstellung von Gewaltereignissen wird klar, daß nicht von allen Ereignissen in gleicher Art und Weise erzählt werden kann. Das Erzählen von Gewalt stellt eine besondere Herausforderung dar und eröffnet die Möglichkeit, über Sprache nachzudenken.

Fragt man nach der Darstellbarkeit von Gewalt, so ist dies im Grunde eine Frage nach den Grenzen und Möglichkeiten der Abbildung von Gewalt.

There are events that should never happen, and perhaps should not be spoken about - that of a woman who was seven or eight months pregnant being tied to a cross, her belly ripped open, both fetus and woman dying within fifteen minutes while her husband was forced to look on. The witnessing and recording of these events raise a number of questions. How should these horrors be described? Is any description a form of complicity and voyeurism? Or is the greatest form of complicity silence?⁴³⁶

Soll man also lieber Schweigen oder doch Sprechen und wenn ja, in welcher Form? Eine wirkliche Antwort gibt auch Robin May Schott (1997) selbst nicht. Wie bereits an anderer Stelle argumentiert, ist es vor allem wichtig, eine Sprache zu finden, die den Erfahrungen der Opfer gerecht wird.⁴³⁷ In fiktionalen Texten ergeben sich hier eine Reihe von Möglichkeiten.

⁴³⁶Schott, Robin May: "Gender and 'Postmodern War'." In: Wiener Philosophinnen Club (Hrsg.): *Krieg/War. Eine philosophische Auseinandersetzung aus feministischer Sicht*. München 1997. S. 54.

⁴³⁷Vgl. dazu das Kapitel "Vergewaltigung. Die verschwiegene Tat".

Die Literatur des 20. Jahrhunderts ist sowohl inhaltlich als auch formal mit den Ereignissen, die sie beschreibt, verwoben. Deutlich wird dies vor allem, wenn über Gewalt erzählt werden soll. Aus diesem Grund stellen für Hayden White moderne Formen der Darstellung, unter ihnen auch die Literatur, eine angemessene Art und Weise dar, die nicht faßbaren Geschehnisse des 20. Jahrhunderts (Hunger, Endlösung, Totaler Krieg, nukleare Verseuchung, ökologischer Selbstmord) zu beschreiben. Die Entstehung der Modernen Literatur sieht White als einen Versuch, eine adäquate Form der Darstellung historischer Erfahrung zu finden. Er zitiert Primo Levi, der, wie er selber sagt, seine Geschichte vorträgt, "mit der Demut und Scheu des Erzählers, der von allem Anfang weiß, daß sein Unterfangen aussichtslos, seine Mittel dürftig und das Gewerbe, Taten in Worte zu kleiden, seinem Wesen nach zum Bankrott verurteilt ist."⁴³⁸ Hier zeigt sich besonders deutlich, daß die Frage nach der Form der Darstellung wesentlicher Bestandteil des Erzählens überhaupt ist. Mit *Metahistory* (1973) verweist White auf die unterschiedlichen historiographischen Stile, die einer historischen Abhandlung erst Sinn geben.⁴³⁹ Nicht die Geschichte, sondern das Verständnis von historischer Realität hat sich im 20. Jahrhundert verändert. Folgt man White, dann erscheint die Moderne Literatur nicht als die Verwerfung und Ablehnung der Historiographie. Sie ist vielmehr die Vorwegnahme einer neuen Form historischer Realität, der die unvorstellbaren Ereignisse des 20. Jahrhunderts inhärent sind und die sich gleichzeitig ihrer unmöglichen Erklärbarkeit und adäquaten Beschreibung bewußt ist. "(M)odernist modes of representation may offer possibilities of representing the reality of both the Holocaust and the experience of it that no other version of realism could do."⁴⁴⁰

Die Unfassbarkeit vieler historischer Begebenheiten hat die Literatur herausgefordert, über Darstellbarkeit nachzudenken, denn gerade das Erzählen über Gewalt birgt immer auch die Gefahr der Reproduktion von Gewalt. Ein Erzählen ist daher stets ein Abwägen. Aus dieser Reflexion ist schließlich eine Erzählstrategie geworden, die in der gesamten Weltliteratur vorkommt. Über Intertextualität hinaus sind Formen des Erzählens entstanden, die sich trotz unterschiedlicher Herkunft der Texte ähneln. Dabei

⁴³⁸Levi, Primo: *Das periodische System*. München 1991. (Erstausgabe: 1975). S. 250.

⁴³⁹Vgl. dazu White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore 1973.

⁴⁴⁰White, Hayden: "Historical Emplotment and the Problem of Truth." In: Saul Friedlander (Hrsg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*. London 1992. S. 52.

hat, wie Flora Veit-Wild (2000) anhand der afrikanischen Literatur zeigt, die Verweigerung vieler Schriftsteller, an einem ausgesprochen nationalen Literaturkanon zu arbeiten, die Annäherung der Literatur über regionale und nationale Grenzen hinaus erst möglich gemacht. "In dem Bemühen um neue Ausdrucksformen jenseits des bisher vorherrschenden mimetischen Realismus entstehen Gemeinsamkeiten zwischen [ganz unterschiedlichen Autoren] [...]. Die nationalen und regionalen Unterschiede nehmen in dem Maße ab, als die kollektive Stimme durch die individuelle Stimme ersetzt wird."⁴⁴¹

Die Reflexion über das Erzählen nennt die Literaturwissenschaft Metafiktion. Ein Begriff, der aufgekommen in den '60er Jahren vor allem in den '70ern dazu diente, Literatur zu beschreiben, die in der ein oder anderen Weise von der Literatur selber handelte. "As it was defined in the 1970s, metafiction was fiction with self-consciousness, self-awareness, self-knowledge, ironic self-distance."⁴⁴² Metafiktion besetzt also einen Platz an der Grenze zwischen Literatur und Kritik. Die Autoren haben sich, so Robert Scholes (1995), zumeist eingehend mit der Frage auseinandergesetzt, was Literatur überhaupt sein kann. Dies wiederum spiegelt sich in ihren Texten. "Metafiction assimilates all the perspectives of criticism into the fictional process itself. It may emphasize structural, formal, behavioral, or philosophical qualities, but most writers of metafiction are thoroughly aware of all these possibilities and are likely to have experimented with all of them."⁴⁴³ Patricia Waugh (1995) weist jedoch darauf hin, dass Metafiktion mehr macht, als sich bloß mit Erzählstrukturen auseinanderzusetzen. Metafiktion fragt auch nach der Beziehung zwischen Fiktion und Realität und beleuchtet auf diese Weise das Fiktionale außerhalb des fiktionalen Textes.

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.⁴⁴⁴

⁴⁴¹Veit-Wild, Flora: "'Dégueuler la honte': Sprachmacht bei Sony Labu Tansi und Dambudzo Marechera." *Neue Romania. Afro-Romania*. Hg. v. Dirk Naguschewski. 23, 2000. S. 128. Vgl. dazu auch Schipper, Mineke: *Afrikaanse letterkunde. Tradities, genres, auteurs en ontwikkelingen in de literatuur van Afrika ten zuiden van de Sahara*. Baarn 1990. S. 171-175.

⁴⁴²Currie, Mark (Hrsg.): *Metafiction*. London 1995. S. 1.

⁴⁴³Scholes, Robert: "Metafiction." In: Currie, Mark (Hrsg.): *Metafiction*. London 1995. S. 29.

⁴⁴⁴Waugh, Patricia: "What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful things About it?" In: Currie, Mark (Hrsg.): *Metafiction*. London 1995. S. 40.

Metafiktion schafft also poetologische Reflexionsräume.

Viele der hier genannten Merkmale lassen sich auch in postmoderner Literatur finden, doch nicht alle Metafiktion ist postmodern, denn Metafiktion ist älter als die Postmoderne. In Hinblick auf die afrikanische Literatur ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, wie nahe sich Postmoderne und Postkolonialismus stehen. Gleich sind sie jedoch keinesfalls. Die häufige Verwechslung der beiden Strömungen liegt, so Ashcroft et al. (1995), vor allem daran, daß das westliche Interesse am postkolonialen Diskurs mit der Entstehung der Postmoderne zusammenfällt.

This confusion is caused partly by the fact that the major project of postmodernism - the deconstruction of the centralised, logocentric master narratives of European culture, is very similar to the post-colonial project of dismanteling the Centre/Margin binarism of imperial discourse. The decentering of discourse, the focus on the significance of language and writing in the construction of experience, the use of the subversive strategies of mimicry, parody and irony - all these concerns overlap those of postmodernism and so a conflation of the two discourses has often occurred.⁴⁴⁵

Sicherlich gibt es eine Reihe von Autoren, die sowohl zur einen als auch zur anderen Schule gezählt werden können. Einer von ihnen ist, so Pauline Dodgson (1999), Dambudzo Marechera. "Marechera, the author of the pre-Independence postmodern fiction *The House of Hunger* and *Black Sunlight* was seen as a maverick writer, too influenced by Western culture to be authentically African."⁴⁴⁶ Doch auch Yvonne Vera, der keiner je den Vorwurf gemacht hat, nicht wirklich afrikanisch zu sein, hat für Ranka Primorac (2001) mit *Under the Tongue* einen postmodernen Roman geschrieben.

[I]t is possible to read every other chapter of the novel successively; only the odd-numbered and then only the even, or - for an ordering of events closer to the chronological - the other way round. It could be [...] that, because of this, *Under the Tongue* deserves the status of Zimbabwe's first postmodernist novel, the kind of text whose meaning is inseparable from the tension between different possible reading procedures.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵Ashcroft, Bill, et al. (Hrsg.): *The Post-Colonial Studies Reader*. London 1995. S. 117. Zur Diskussion um Postmoderne und Postkolonialismus vgl. ebd. Part IV, S. 117-150; Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. London 1994. (Kap. 9, S. 171-197); Fengzhen, Wang: "Third-World Writers in the Era of Postmodernism." *New Literary History*. 28, 1997. S. 45-55 und Tiffin, Helen: "Post-Colonialism, Post-Modernism and the Rehabilitation of Post-Colonial History." *Journal of Commonwealth Literature*. 23,1, 1988. S. 167-181.

⁴⁴⁶Dodgson, Pauline: "Coming in From the Margins: Gender in Contemporary Zimbabwean Writing." In: Deborah Madsen (Hrsg.): *Post-Colonial Literatures. Expanding the Canon*. London 1999. S. 89.

⁴⁴⁷Primorac, Ranka: "Crossing into the Space-Time of Memory: Borderline Identities in Novels by Yvonne Vera." *Journal of Commonwealth Literature*. 36, 2, 2001. S. 83.

Sowohl bei Vera als auch bei Marechera ist die Reflexion über Sprache und Form besonders präsent. Oft geht es ums Erzählen, vor allem um das Erzählen von Gewalterfahrung. Beide stellen immer wieder die Frage, wie Erinnerung sprachlich gefaßt werden kann.

Trotz der vielen Gemeinsamkeiten zwischen Vera und Marechera ist der markanteste Unterschied zwischen den beiden, daß es bei Marechera in erster Linie um Befreiung, bei Vera hingegen um Heilung geht. Beide bedienen sich dazu der Sprache, die ihnen zum Erzählen ihrer Geschichten zur Verfügung steht. Die Frage nach Sprache und Erinnerung ist daher im letzten Teil der Arbeit zentral. Zunächst geht es um die Reflexion über die Darstellungsform in den Texten selbst, dann um die Erzählperspektive, die beispielsweise aus einer Kindsmörderin erst eine Kindsmörderin macht, um dann auf die Differenz zwischen Vera und Marechera einzugehen. Die AutorInnen setzen Sprache unterschiedlich ein. Der eine zur Befreiung, die andere zur Heilung.

1. Zur Frage der Darstellbarkeit von Gewalt

Das Erzählen von Gewalt löst in der zimbabwischen Literatur eine Krise aus. Vor dem Hintergrund der in der Literatur- und Geschichtswissenschaft geführten Diskussion um Metafiktion und Metahistory läßt sich diese Krise erklären. Vor allem jedoch lassen sich die Erzählstrategien, die gefunden werden, um doch von Gewalt zu erzählen, einordnen.

Beim Erzählen über Gewaltereignisse stellt sich immer wieder die Frage nach der Darstellungsform.⁴⁴⁸ Auch die zimbabwische Literatur ist sich dieses Problems bewußt. Angesichts der Katastrophen des 20. Jahrhunderts wird die Frage nach der Form besonders brisant. Folgt man Hayden White (1973), so sind der modernen Literatur diese Ereignisse inhärent. Er zeigt darüber hinaus, wie nah sich Literatur und Historiographie stehen. Denn sowohl die Literatur als auch die Geschichtsschreibung besteht aus sprachlichen Artefakten. Die Sprache hat jedoch keinen rein widerspiegelnden, sondern

⁴⁴⁸Nach dem Ende der südafrikanischen Apartheid ist dies in der Wahrheitskommission besonders deutlich geworden, als sich die Frage stellte, wie man mit der gewalttätigen Vergangenheit des Landes umgehen sollte. Darüber hinaus hat kaum ein anderes historisches Ereignis die Historiographie in dieser Art und Weise herausgefordert. Nirgends sind innerhalb so kurzer Zeit derart viele Publikationen und Geschichtswerkstätten entstanden, die zum Ziel haben, die Geschichte eines gesamten Landes neu zu beleuchten. Vgl. dazu Krüger, Gesine: "Wahrheit - Erzählen. Zur Arbeit der Truth and Reconciliation Commission in Südafrika." *Wahrheit. WerkstattGeschichte*. 26, 2000. S. 5-21.

einen konstituierenden Charakter. White geht davon aus, daß schon die Erzählform die Darstellung präfiguriert. Bei der Interpretation eines historischen Werkes muß also zunächst eben diese Vorstrukturierung aufgedeckt werden. Erst die Plotstruktur, für die sich der Autor/Historiker beim Erzählen über ein bestimmtes Ereignis entschieden hat, gibt der Geschichte (story) eine erkennbare Form und macht aus Geschichten (story) Geschichte (history).⁴⁴⁹ Sprache ist also eines der zentralen Instrumente des Historikers. Dabei verfügt die Disziplin jedoch über keine einheitliche Terminologie, mit der die Ereignisse beschrieben werden könnten.

Das für den Historiker charakteristische Instrument der Kodierung, der Kommunikation und des Gedankenaustausches ist die Sprache des durchschnittlich Gebildeten. Das bedeutet, daß die einzigen Mittel, die er besitzt, um seinen Daten Bedeutung zu verleihen, um das Fremde vertraut zu machen und die geheimnisvolle Vergangenheit verstehbar zu machen, in den Verfahren der *figurativen* Sprache bestehen. Alle historischen Ereignisse setzen figurative Beschreibungen der Ereignisse voraus, die sie darzustellen und zu erklären behaupten. Und das heißt, daß historische Erzählungen rein als sprachliche Kunstwerke betrachtet durch die Form ihres figurativen Diskurses [...], in dem sie gestaltet sind, gekennzeichnet werden können.⁴⁵⁰

Historiographie und Literatur bedienen sich beider der Sprache als ästhetisches Muster, um zu Erkenntnis zu gelangen.

Auch Linda Hutcheon (1995) verweist auf die Gemeinsamkeiten zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung.

History and fiction have always been notoriously porous genres, of course. At various times both have included in their elastic boundaries such forms as the travel tale and various versions of what we now call sociology. It is not surprising that there would be overlappings of concern and even mutual influences between the two genres.⁴⁵¹

⁴⁴⁹Zu Geschichtsschreibung und Literatur bzw. zum Verständnis von Geschichtsschreibung vgl. auch Conrad, Christoph, Martina Kessel (Hrsg.): *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Stuttgart 1994; Eggert, Hartmut, et al. (Hrsg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart 1990; Humphrey, Richard: *The Historical Novel as Philosophy of History*. London 1986 und Rüsen, Jörn (Hrsg.): *Westliches Geschichtsdenken. Eine interkulturelle Debatte*. Göttingen 1999.

⁴⁵⁰White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart 1991. (Am.: Erstausgabe 1978). S. 116.

⁴⁵¹Hutcheon, Linda: "Historiographic metafiction." In: Currie, Mark (Hrsg.): *Metafiction*. London 1995. S. 73.

Hutcheon zeigt, daß sich die beiden Genres in der Frage nach "wahrer Abbildung" am nächsten kommen können. Sie verdeutlicht dies anhand von Coetzees *Foe* (1986).

Coetzee's novel, *Foe*, addresses precisely this question of the relation of "story" - and "history" - writing to "truth" and exclusion in the practice of Defoe. [...] *Foe* reveals that storytellers can certainly silence, exclude, and absent certain past events - and people - but it also suggests that historians have done the same: where are the women in the traditional histories of the eighteenth century? As we have seen, Coetzee offers the teasing fiction that Defoe did not write *Robinson Crusoe* from information from the male historical castaway, Alexander Selkirk, or from travel accounts, but from information given him by a subsequently "silenced" woman, Susan Barton, who had also been a castaway on "Cruso's" [sic] island.⁴⁵²

Beim Erzählen stellt sich also immer auch die Frage, wer spricht und wer schweigt bzw. zum Schweigen gebracht wird.

Gerade die Frage nach der Stimme, dem Schweigen und Sprechen, verweist darauf, daß nicht jede Form der Erzählung für einen Erkenntnisprozeß geeignet ist. Die Darstellung von Gewaltereignissen macht dies klar. Besonders deutlich veranschaulicht die Diskussion um die Darstellbarkeit des Holocausts das Problem.⁴⁵³ Denn folgt man White (1973), so interpretiert die gewählte Plotstruktur das erzählte Ereignis. Daraus ergibt sich unweigerlich die Frage, ob es eine dem Ereignis angemessene bzw. unangemessene Plotstruktur gibt. Als nicht adäquate Erzählform verweist White (1992) auf Texte über den Holocaust, die beispielsweise Anlaß zu sadomasochistischer Phantasie geben. Selbst wenn solche Ästhetisierung das Ereignis nicht negiert, kann sie dennoch den Erfahrungen von Überlebenden nicht gerecht werden. Dahingegen verweist White auf Art Spiegelmans Comic *Maus. A Survivor's Tale* (1986) als eine gelungene Form der Ästhetisierung.

Maus presents a particularly ironic and bewildered view of the Holocaust, but it is at the same time one of the most moving narrative accounts of it that I know, and not least because it makes the difficulty of discovering and telling

⁴⁵²Ebd. S. 74.

⁴⁵³Hier gibt es in angesichts der Unfaßbarkeit des Ereignisses eine Diskussion um ein Darstellungsverbot. Vgl. dazu u.a. Nieraad, Jürgen: *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie*. Lüneburg 1994. Insbesondere Kapitel 10. Zur Diskussion um die Darstellbarkeit des Holocaust vgl. a. Köppen, Manuel, Klaus Scherpe (Hrsg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*. Köln 1997. Die Herausgeber zeigen, wie die Frage nach Darstellbarkeit auch zu einem Darstellungsverbot führen kann.

the whole truth about even a small part of it as much a part of the story as the events whose meaning it is seeking to discover.⁴⁵⁴

Moderne Formen der Darstellung, insbesondere die moderne Literatur, versteht White als einen Versuch, unfäßbare Geschehnisse zu beschreiben. Wie keiner anderen Literatur sind ihr die unvorstellbaren Ereignisse inhärent. Zugleich ist sie sich deren Unerklärbarkeit bewußt. Daher ist die Reflexion über das Erzählen ein ganz wesentlicher Bestandteil der Erzählung.

Auch in der afrikanischen Literatur findet sich Metafiktion. Gerald Gaylard (2002) verweist hier insbesondere auf Texte von J.M. Coetzee, Biyi Bandele-Thomas, Ben Okri, Dambudzo Marechera, Kojo Laing und Jamal Mahjoub. Die Stärken dieser Reflexion sind für Gaylard sehr vielschichtig. "[S]elf-reflexiveness opens up writing to scrutiny and can expose some of the codes shaping writing."⁴⁵⁵ Gleichzeitig kann so auch auf die historischen und sozialen Zusammenhänge verwiesen werden. "[I]t can reveal not only the interliterary psychic drives but also the social possibilities and limitations of fiction at a particular socio-historical moment."⁴⁵⁶ Auf diese Weise positioniert Metafiktion sowohl den Autor als auch den Text. "[S]elf-reflexivity can function 'practically' to expose machinations of power, the literary institution and the role of the writer in the 'post-colonial' state. It also constitutes a consciousness, a mode of being."⁴⁵⁷ Auch Gaylard verweist darauf, daß Selbstreflexion an sich nichts Neues ist. Neu ist die politische Dimension.

[S]elf-reflexivity is nothing new and modernist self-reflexivity, particularly in the novels of Conrad and Lawrence, has been a strong influence on African writers as it tended to critique modernity and imperialism. However, in staging a confrontation between the artist and the politician their respective ideologies,

⁴⁵⁴White, Hayden: "Historical Emplotment and the Problem of Truth." In: Friedlander, Saul (Hrsg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*. London 1992. S. 41. Die Kritik an White bezieht sich in erster Linie darauf, daß er nicht benennt, wie Historiographie beschaffen sein müßte, die sich gegen eine revisionistische Beschreibung des Nationalsozialismus abgrenzt. Er sei gezwungen, jede historische Darstellung, die sich durch ihre politische und ideologische Position legitimiert, als wahr zu betrachten. Diese Kritik begeht jedoch den Fehler, nicht zwischen den Fakten an sich und ihrer Beschreibung zu unterscheiden. Historiographie, die wie die sog. "Ausschwitz-Lüge" das Geschehen negiert, kann keine adäquate Darstellung sein. Vgl. dazu Fish, Stanley: "Commentary: The Young and the Restless." In: H. Aram Veesser (Hrsg.): *The New Historicism*. New York 1989 S. 303-316; Ginzburg, Carlo: "Just One Witness." In: Friedlander, Saul (Hrsg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*. London, 1992. S. 82-96 und Kansteiner, Wulf: "Hayden White's Critique of the Writing of History. History and Theory." *Studies in the Philosophy of History*. 32, 3, 1993. S. 273-295.

⁴⁵⁵Gaylard, Gerald: "Mastering Arachnophobia: The Limits of Self-Reflexivity in African Fiction." *Journal of Commonwealth Literature*. 37/1, 2002. S. 89.

⁴⁵⁶Ebd. S. 91.

⁴⁵⁷Ebd. S. 96.

Coetzee and other African artists, signal peculiar and pronounced features of African metafiction.⁴⁵⁸

Es geht nun darum, diese Form der Metafiktion aufzudecken. In einem ersten Schritt wird zunächst das Erzählen über das Erzählen beleuchtet, um dann zur Frage nach der Reproduktion von Gewalt überzugehen. Die Reproduktion von Gewalt, so die These, nimmt in dem Maße ab, wie über das Erzählen reflektiert wird. Ganz wesentlich ist hierbei die Erzählperspektive. Sie gibt den Ausschlag für die Darstellung der Vergewaltigten, Kindsmörderinnen und toten Kinder.

a. Erzählen über das Erzählen

Die Reflexion über Sprache und Darstellungsform steht in der afrikanischen Literatur vielfach im Mittelpunkt. Vor allem, da aufgrund von Kolonisation und fehlenden schriftlichen Zeugnissen die präkoloniale Geschichte Afrikas schwer zugänglich ist.⁴⁵⁹ Infolge dieser Quellenlage versteht westliche Historiographie Afrika zumeist als geschichtslos. Fiktionale Texte, die sich einem historischen Thema zuwenden, fungierten daher, so Paschal B. Kyiiripuo Kyoore (1996), häufig als Gegenentwurf zu dem im kolonialen Diskurs entworfenen Bild des geschichtslosen Kontinents. "[H]istorical novelists tried to do in their own way what African historians like Diop and Adu Boahen accomplished in their writing; in other words, they reinterpreted the history of Africa in a way that purged it of the inaccuracies, myths, and misconceptions which were characteristic of Euro-centric history."⁴⁶⁰ Exemplarisch ist in dieser Hinsicht Maryse Condés Werk. In ihrer Familiensaga *Ségou* (1984) erzählt sie von der Islamisierung West-Afrikas,

⁴⁵⁸Ebd. S. 94.

⁴⁵⁹Aus diesem Grund haben die frühen Texte afrikanischer Autoren wie Sol Plaatje oder Thomas Mofolo einen ganz besonderen Stellenwert. Janheinz Jahn bezeichnet Mofolos *Chaka* als den ersten historischen Roman der modernen afrikanischen Literatur. Vgl. a. Chennells, Anthony: "Plotting South African History: Narrative in Sol Plaatje's *Mhudi*." *English in Africa*. 24/1, 1997. S. 37-58; Jahn, Janheinz: *Geschichte der Neoafrikanischen Literatur. Eine Einführung*. Düsseldorf 1966; Mofolo, Thomas: *Chaka*. Oxford 1981. (Sesotho Erstausgabe: 1925); Mpe, Phaswane: "'Naturally These Stories Lost Nothing by Repetition': Plaatje's Mediation of Oral History in *Mhudi*." *Current Writing*. 8/1, 1996. S. 75-89; Plaatje, Sol: *Mhudi*. Oxford 1978. (Erstausgabe: 1930).

⁴⁶⁰Kyoore, Paschal B. Kyiiripuo: *The African and Caribbean Historical Novel in French*. New York 1996. S. 21. Der Versuch, afrikanische Geschichte zu schreiben, birgt jedoch auch Probleme. Dies zeigt beispielsweise Nei Ten Kortenaar für Chinua Achebe. "The narrative voice in *Things Fall Apart* [...] occasionally lapses into the knowing tone of an anthropologist" (38). Vgl. dazu Kortenaar, Neil Ten: "How the Center is Made to Hold in *Things Fall Apart*." In: Parker, Michael, Roger Starkey (Hrsg.): *Postcolonial Literatures. Achebe, Ngugi, Desai, Walcott*. London 1995. S. 31-51.

vom Sklavenhandel und von der Kolonisation im 19. Jahrhundert. Dabei räumt sie gleichzeitig mit dem vor allem durch die Négritude konstruierten Mythos des paradiesischen und friedfertigen präkolonialen Afrika auf.⁴⁶¹ Ebenso interessant sind Assia Djebars Texte. Als Historikerin, Schriftstellerin und Filmemacherin ist sie sich der Frage nach Erzählform und Perspektive außerordentlich bewußt. So betreibt sie in *Fantasia* (1985) über die Quellenkritik hinaus Geschichtsphilosophie im Sinne von Hayden White. Viele ihrer Romane befinden sich an der Schnittstelle von Historiographie und Literatur. Denn obwohl der Zugang zur Geschichte ihres Landes durch die schriftliche Tradition des Islam in weiten Teilen gesichert scheint, so ist dies doch ein rein männlicher Diskurs. Frauen kommen kaum vor. Djebar versucht nun in *Fern von Medina* (1991) ganz ausdrücklich diese Auslassungen, die sich aufgrund ihrer kritischen Lektüre historischer Texte ergeben haben, durch Fiktion zu füllen. In einem mit A. D. signiertem Vorwort wendet sich die implizite Autorin direkt an die Leser und erklärt, was sie vor hat.

Was ich hier "Roman" nenne, ist eine Sammlung von Erzählungen, Szenen und manchmal auch Visionen, die in mir gewachsen sind, nachdem ich einige Geschichtsschreiber aus den ersten zwei oder drei Jahrhunderten des Islam (Ibn Hisham, Ibn Saad, Tabari) gelesen hatte. [...] Diese Überlieferer waren sicherlich äußerst genau, sie neigten jedoch bereits aus Gewohnheit dazu, jegliche weibliche Präsenz zu verbergen ... / Es war also notwendig, die im kollektiven Gedächtnis klaffenden Lücken mit Fiktion wieder aufzufüllen.⁴⁶²

Sie reflektiert hier über den Text bzw. seine Entstehungsgeschichte und eröffnet damit eine weitere Ebene innerhalb des Textes. Dieses Stilmittel ist eine von vielen Formen der Reflexion und vor allem in historischen und autobiographischen Romanen sehr beliebt, da realer und impliziter Autor sowie die Figur des Erzählers häufig ineinanderfließen.

Für die zimbabwische Literatur ist in dieser Hinsicht insbesondere Mafuranhunzi Gumbos *Guerrilla Snuff* (1995) interessant. Der Roman erzählt

⁴⁶¹Auch in ihren beiden anderen historischen Romanen verweigert sich die Autorin dem Bild des paradiesischen präkolonialen Afrikas. Vgl.: Condé, Maryse: *Ségou*. Paris 1984; dies: *Moi, Tituba, sorcière ... Noire de Salem*. Paris 1986 und dies.: *Les derniers rois mages*. Paris 1992. In den beiden letzteren Texten geht es vor allem um die Frage nach schwarzer Identität. Insbesondere die Figur der Tituba, deren historisches Vorbild auch in der weißen amerikanischen Literatur immer wieder eine Rolle spielt, wirft als Frucht einer Vergewaltigung (Afrikanerin durch Kolonialherren) immer wieder Fragen auf. Vgl. dazu: Garane, Jeanne: "History, Identity and the Constitution of the Female Subject: Maryse Condé's *Tituba*." In: Davies, Carol Boyce (Hrsg.): *Moving Beyond Boundaries. Black Women's Diasporas*. Vol. 2. London 1995. S. 153-164.

⁴⁶²Djebar, Assia: *Fern von Medina*. Zürich 1994. (Franz. Erstausgabe: 1991). S. 7.

die Geschichte des 2. Chimurenga anhand von Geschichten, die der Autor mit Hilfe der Oral History Methode gesammelt und ausgewertet hat.⁴⁶³ Der Text berichtet zwar ganz explizit von einem historischen Ereignis, dennoch ist er keine im akademischen Sinn historische Abhandlung, sondern eher Fiktion. Unklar bleibt auch die Figur des Erzählers. Denn realer und impliziter Autor sowie der Erzähler lassen sich kaum gegeneinander abgrenzen. In einem, anders als die Danksagung nicht vom impliziten Autor signierten, Vorwort reflektiert der implizite Autor oder/und der Erzähler über den Roman.

This book is neither conventional history nor fiction. It is more of an attempt to popularize history and myth for the benefit of our modern world, as well as for rural men and women [...] [...] If you ask me whether what I have written is true, I must answer "yes": yes, with a touch of fantasy! What then is truth? *Guerrilla Snuff* is not a textbook, it has no footnotes, no source references to bolster a concept of objectivity. But this book represents the truth, as I saw it and heard it; the merger of historical fact with myth - the myths people create about themselves and the "facts" they use to convey this truth. The truth, in this case meaning, as I understand it, what people believe about themselves, perceived and projected through the subjective grid of my own experience.⁴⁶⁴

Doch nicht nur der Text, sondern auch der Erzähler und/oder implizite Autor wird näher beleuchtet. Wiederholt ermahnt und hinterfragt er sich in seiner Funktion als Geschichtsschreiber. So war bei einem seiner Interviews das Kabel des Rekorders geschmolzen und die Kassette folglich leer. Er interpretiert dies als Zeichen der Mahnung.

Perhaps Mabwazhe was sending his white kinsmen the message: "Tread carefully with respect, Mafuranhunzi. For our *chimurenga* ground on which you are standing is holy." / And this is what I have attempted to do in these *chimurenga* stories. I have tried to tread carefully and respectfully through the terrain of different experiences and beliefs. (GS x)

Und angesichts seiner durch die Guerillas tödlich verletzten Schwester fragt er sich weiter unten: "What brings a white African with such memories to a *chimurenga* heros' reburial? [...] A diplomatic show of white right-mindedness in order to secure a good future in independent Zimbabwe?" (GS 5) Später legitimiert sich der Autor/Erzähler selbst, indem er den Autor vom

⁴⁶³Zu Oral History vgl. Ritchie, Donald A.: *Doing Oral History*. New York 1995 und Vansina, Jan: *Oral Tradition as History*. London, 1985. Unter Oral History versteht man die Sammlung und Auswertung von aufgenommenen (Audio/Video) gesprochenen Erinnerungen und persönlichen Kommentaren.

⁴⁶⁴Gumbo, Mafuranhunzi (Martinus Daneel): *Guerrilla Snuff*. Harare 1995. S. xi. Im Folgenden immer zitiert als GS.

Erzähler trennt. Der Autor wird nun zu einer Figur des Romans, über die ein Dritter berichtet. "Tazivei recalls Mafuranhunzi's arrival in Gutu, in the year of the battle of Chinhoyi. Unlike the missionaries living at their mission station, this one went and built a mud-and-pole house among the people of Chingombe." (GS 75) Mafuranhunzi wird Teil der Gemeinschaft und aufgrund seiner Hartnäckigkeit und Hilfsbereitschaft auch zu einer für Weiße verschlossenen Zeremonie zugelassen. "Mafuranhunzi's loyalty was no longer in doubt." (GS 75) Auf diese Weise wird die Frage, ob es im kolonialen Zusammenhang ein weißes und schwarzes Erzählen über Befreiung geben kann, im Keim erstickt. Denn der Autor ist hier Mitglied eines schwarzen Volkes geworden. Da diese Zuweisung im Text durch ein Mitglied des Volkes und nicht etwa, wie vielfach in ethnologischen Berichten, durch den Forscher selbst erfolgt ist, klingt sie besonders glaubwürdig.⁴⁶⁵ Durch diesen Kunstgriff erhält sowohl der Autor als auch der Erzähler die Legitimation, um überhaupt zu erzählen. Mit Terence Ranger (1995), der den Text mit Veras *Without a Name* (1994) vergleicht, sollte man *Guerrilla Snuff* als das nehmen, was es ist. "Each [book] tells its own truth about the year 1977, about naming, about the land and about the war."⁴⁶⁶

Ebenso wie bei Mafuranhunzi Gumbo spricht auch im Vorwort von Charles Samupindis *Death Throes. The Trial of Mbuya Nehanda* (1990) der Erzähler/Autor über das Erzählen. "I am uncomfortable. As I wrote each word of this short novel I felt ethically, if not at least morally, obliged to dissociate myself from the story in the hope of coming out with a totally objective presentation unsoiled by 'me'." (DT 5) Insbesondere die Sprache scheint für ihn kein adäquates Mittel der Darstellung zu sein.

Oh, how much I have sometimes struggled with elusive words to describe a concrete sensation. It is a challenge to narrow this lacuna and make what one says and what one wishes to convey coincide. One has to constantly battle with language's propensity to be centripetal, and force it into a particular channel. Language is sometimes obstinate and one frequently ends up saying what one never intended. (DT 7)

⁴⁶⁵Selbstverständlich gibt es auch ethnologische Forschungsberichte, die sich (selbst-)kritisch mit der Rolle des Ethnologen auseinandersetzen. Vgl. u. a. Barley, Nigel: *Die Raupenplage. Von einem, der auszog, Ethnologie zu betreiben*. München 1998 (Engl. Erstausgabe: 1986); ders.: *Traumatische Tropen. Notizen aus meiner Lehmhütte*. München 1999. (Engl. Erstausgabe: 1996) und Bowen, Elenore Smith: *Rückkehr zum Lachen. Ein ethnologischer Roman*. Berlin 1984. (Am. Erstausgabe: 1954).

⁴⁶⁶Ranger, Terence: "Naming, Nature and the Freedom Struggle. Terence Ranger Reviews *Guerrilla Snuff* by Mafuranhunzi Gumbo [Martinus Daneel] and *Without a Name* by Yvonne Vera." *The Zimbabwean Review*. October 1995. S. 14.

Dennoch hat er das Schreiben nicht verworfen. Im Gegenteil, durch das Vorwort wird klar, welche Möglichkeiten Sprache bietet. Der Hinweis auf die Gefahren, die mit dem Sprechen über ein Ereignis einhergehen, ist ebenso Teil des Textes wie die Geschichte, die erzählt werden soll. In ganz ähnlicher Art und Weise deutet auch in Assia Djebars *Fantasia* (1985) die Erzählerin immer wieder darauf hin, wie der plot die story generiert. "Über den Krieg in Nordafrika zu schreiben - wie früher Cäsar, bei dem die Eleganz des Stils die Roheit der Wirklichkeit *a posteriori* dämpfte -, ist das ein Versuch, ein leeres Schlachtfeld zu bevölkern?"⁴⁶⁷ Die Reflexion über das Erzählen ist sowohl bei Djebbar als auch bei Samupindi fester Bestandteil des Erzählens. Es macht den Eindruck, als ob die Erzähler schweigen würden, gäbe es nicht die Möglichkeit, die Geschichte immer wieder zu hinterfragen und auf diese Weise ganz unterschiedliche Perspektiven einzunehmen. Denn die Erzähler wenden sich nicht nur wie beispielsweise in Arthur Shearly Cripps *Charnwood Forest* (1990) an die Leser, um die Geschichte zu klassifizieren: "This is, in a way, a dull story, as being such a stale one";⁴⁶⁸ vielmehr stellen sie das Erzählen an sich in Frage. Und genau diese distanzschaffende Bewegung - Metafiktion im klassischen Sinn - macht ein Sprechen überhaupt möglich.

Erst durch die Infragestellung des Mediums Sprache gelingt es dem Erzähler, über die Ereignisse zu berichten. Anhand der Lektüre von Djebbar und Samupindi wird deutlich, daß in erster Linie das Sprechen über Gewalt diese zwei Erzählebenen braucht. Denn der Bericht über Erfahrungen wie Krieg und Kolonisation kann nur durch eine entweder stilistisch konstruierte oder zeitlich bedingte Distanz erfolgen. Betrachtet man die Texte, die auf dem Höhepunkt des zimbabwischen Bürgerkriegs in der zweiten Hälfte der '70er Jahre entstanden sind, so wird diese These bestätigt. Über den Krieg hat, so T.O. McLoughlin (1990), trotz seiner unmittelbaren Präsenz kaum jemand geschrieben. "The war was close enough to everyone's experience to make it an obvious topic to write about. Not many did; so it is interesting to ask what they wrote about instead. Many evaded the trauma by writing yet more romances and crime stories - which implied that love, sex and the police made

⁴⁶⁷Djebbar, Assia: *Fantasia*. Zürich 1990. (Franz. Erstausgabe: 1985). Im Folgenden immer zitiert als FA.

⁴⁶⁸Cripps, Arthur Shearly: "Charnwood Forest." In: McLoughlin, T.O. (Hrsg.): *The Sound of Snapping Wires. A Selection of Zimbabwean Short Stories*. Gweru 1994 (Erstausgabe: 1990). S. 1. Im Folgenden immer zitiert als SSW.

for a sane, just and happy society." (SSW xvi)⁴⁶⁹ Wie Tsitsi Dangarembgas *Nervous Conditions* (1988) zeigt, setzte sich dieses Schweigen auch in den '80ern weiter fort. Denn obwohl der Roman zu Zeiten des Bürgerkriegs spielt, wird dieser nur an einer einzigen Stelle erwähnt. Inzwischen gibt es jedoch eine ganze Reihe von Autoren und Autorinnen, die sich des Themas des Bürgerkriegs angenommen haben oder in deren Texten zumindest ganz selbstverständlich die Alltagserfahrungen aus dieser Zeit einfließen. Und viele Romane der späten '90er erzählen über Krieg und Gewalt, ohne daß der Erzähler fragt, ob ein Erzählen überhaupt möglich ist. Beispielhaft sei hier auf Sekai Nzenza-Shands *Songs to an African Sunset* (1997) und Nozipo Maraires Zenzele. *A Letter For My Daughter* (1996) hingewiesen. In beiden Texten geht es zwar nicht explizit um den 2. Chimurenga, doch der Befreiungskampf bildet den größeren Kontext. Sowohl bei Nzenza-Shand als auch bei Maraire steht vor allem das Leben von Frauen im Mittelpunkt. Dabei ist die sich verändernde Identität in einer vermeintlich zwischen Tradition und Moderne geteilten Welt zentral.

Nur ganz im Ansatz findet in *Zenzele. A Letter For My Daughter* eine Reflexion über die Erzählform statt. Die Ich-Erzählerin, die einen Brief an ihre Tochter schreibt, zitiert den Vater. "Your father is always repeating that famous saying, 'Until the lion learns to write, tales of hunting will always glorify the hunter.' So it is with us, too. History is simply the events as seen by a particular group, usually the ones with the mightiest pens and the most indelible ink. Certainly the dates can be objective but the events never are." (ZLD 78) An keiner Stelle läßt sich jedoch erkennen, daß die Erzählerin diese Einsicht auch in Hinblick auf den Brief an ihre Tochter hätte. Sie qualifiziert ihre Erzählung eher, als daß sie über das Erzählen selber spricht. "I hope that you will pardon this curious distillation of traditional African teaching, social commentary and maternal concern. These are the stories that have made me what I am today." (ZLD 5) Im Angesicht des Todes sind diese Geschichten, wie sie betont, ihr einziges Gut. Das sicherlich in dieser Familie nicht unerhebliche materielle Erbe tritt in den Hintergrund. Gleichzeitig jedoch erkennt sie die Erzählung nicht als Wert an. Zumindest muß sie ihrer Tochter - und auch sich selbst - diesen Wert erst verdeutlichen. "It is a pity that I have not more to leave to you than words. But what is life, after all but a story,

⁴⁶⁹Dies ist sicherlich auch eine der Erklärungen, warum in Algerien, anders als in allen anderen Ländern des Maghreb, der Kriminalroman so beliebt ist. Vgl. dazu Burtscher-Bechter, Beate: *Algerien - ein Land sucht seine Mörder. Die Entwicklung des frankophonen algerischen Kriminalromans (1970-1998)*. Frankfurt, a.M. 1999.

some fiction and some truth? In the end there are words. They are the very manifestations of our immortality." (ZLD 192) Auf diese Weise erhält Text bei Maraire einen ambivalenten Status. Auf der einen Seite wertlos, auf der anderen Seite Garant für Unsterblichkeit. Das sich hieraus ergebende erzählerische Potential wird im Roman jedoch nicht genutzt. Denn über den Charakter des Textes spricht die Erzählerin trotz der als Brief dialogisch angelegten Erzählform nicht. Dabei ist gerade der Dialog als erzählerische Grundhaltung besonders geeignet, über Sprache und Erzählbarrieren nachzudenken.⁴⁷⁰ Viele AutorInnen der sogenannten neuen englischen Literaturen haben sich dieser Methode bedient und so eine Sprache gefunden, der der Widerstand gegen Kolonisation und Unterdrückung inhärent ist. Das Moment der Reflexion gehört zu den Grundlagen des Erzählens überhaupt. Salman Rushdie (1991) verdeutlicht, wie bedeutend gerade die Auseinandersetzung mit Sprache ist. "Those of us [writers] who do use English do so in spite of our ambiguity towards it, or perhaps because of that, perhaps because we can find in that linguistic struggle a reflection of other struggles taking place in the real world, struggles between the cultures within ourselves and the influences at work upon our society."⁴⁷¹ Versteht man Sprache und literarische Tradition als Machtinstrumente, mit der im Zuge der Kolonisation Konzepte von "Wahrheit", "Ordnung" und "Realität" etabliert wurden, so ist es nach Ashcroft et al. (1989) die Aufgabe postkolonialer Autoren, das Englisch als privilegierte Sprache abzuschaffen und es für neue Funktionen umzugestalten.⁴⁷²

⁴⁷⁰Irmela von der Lühe hat dies anhand von Ruth Klügers Autobiographie *weiter leben. Eine Jugend* verdeutlicht. Sie zeigt, wie bei Klüger der Holocaust und das Leben einer Überlebenden als Denk- und Darstellungsproblem erscheint. Ziel ist dabei jedoch nicht, eine Lösung zu präsentieren, sondern in erster Linie geht es darum, mit sich selbst und den Lesern in einen Dialog zu treten. Vgl. dazu Lühe, Irmela von der: "Das Gefängnis der Erinnerung - Erzählstrategien gegen den Konsum des Schreckens in Ruth Klügers *weiter leben*." In: Köppen, Manuel, Klaus Scherpe (Hrsg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*. Köln 1997. S. 29-45. Interessant ist in diesen Zusammenhang auch, daß Klügers Buch ursprünglich den Titel "Aussageverweigerung" tragen sollte. Vgl. dazu Bozena Choluj: "Gibt es eine weibliche Ästhetik." In: Wiener Philosophinnen Club (Hrsg.): *Krieg/War. Eine philosophische Auseinandersetzung aus feministischer Sicht*. München 1997. S. 261-268. An dieser Stelle sei auch auf Primo Levis *Das periodische System* hingewiesen. Der Autor erzählt seine Geschichte und reflektiert gleichzeitig über die Sprache, die ihm zum Erzählen dieser Geschichte zur Verfügung steht. Vgl. dazu Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend*. Göttingen 1992 und Levi, Primo: *Das periodische System*. München, 1991. (Ital. Erstausgabe: 1975).

⁴⁷¹Rushdie, Salman: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981 - 1991*. New York 1992. (Erstausgabe: 1991). S. 17.

⁴⁷²Vgl. dazu u. a. Ashcroft, Bill, et al.: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London 1989 und Boehmer, Elleke: *Colonial and Postcolonial Literatur. Migrant Metaphors*. New York 1995.

In postkolonialer Literatur treffen darüber hinaus orale und literale Traditionen aufeinander. Diese Konfrontation drückt sich, so Elleke Boehmer (1995), in immer wechselnden erzählerischen Stilen, Realitäten und Perspektiven sowie der Auflösung von linearer Zeitabfolge aus.⁴⁷³ Rushdie sieht darin die Chance, Welt neu zu beschreiben. Die Reflexion über Sprache und Form ist also fester Bestandteil postkolonialer Literatur. Viele Texte, insbesondere die, die sich mit historischen Themen befassen, sind so angelegt, daß die Frage der Darstellung im Zentrum steht. Neben Assia Djebars *Fantasia* sei hier noch auf Pepetelas *Der Hund und die Leute von Luanda* (1985) hingewiesen. Betrachtet man die afrikanische Literatur der '80er Jahre, die sich mit dem Thema Krieg auseinandersetzt, so sind beide Texte in Hinblick auf ihre Erzählform herausragend. Im zimbabwischen Kontext läßt sich lediglich das Werk von Marechera damit vergleichen. So hat Pepetelas Text eine grundlegend dialogische Erzählform. Als Sammlung von unterschiedlichen Zeugnissen wie Interviews, Theaterstücken, Briefen, Zeitungsartikeln oder Tagebuchauszügen konstruiert, berichtet er vom Leben eines deutschen Schäferhundes in Luanda und dessen Begegnungen mit ganz unterschiedlichen Menschen. Ein sich selbst als Autor bezeichnender Erzähler greift kontinuierlich in die Erzählung ein. "Hier nun muß ich, der Autor, das Kommando übernehmen. Sie werden schon verstehen, weshalb."⁴⁷⁴ Und weiter unten: "Auch hier muß sich der Autor erneut einschalten." (HLL 83) Schon in einer auf das Jahr 2002 datierten "Mitteilung an den Leser" (HLL 7) hatte diese Figur mit "*Der Autor*" (HLL 7) signiert und die Kommunikation mit dem Leser in einer Art Vorwort eröffnet. Dieser Dialog wird immer wieder aufgenommen und dient dazu, alle Ebenen der Erzählens zu hinterfragen.

Wer könnte wiedergeben, was hier erzählt wird? Welches Dokument, welches Tonband, welcher Brief oder Zeitungsausschnitt könnte meinem Anspruch gerecht werden? Der Hund jedenfalls spricht nicht, so viel ist gewiß. Und die unmittelbaren Beteiligten können nie sagen, wie es wirklich war, ohne unglaublich zu wirken. Also bleibt nur noch der Autor (der rein zufällig auf einem Baum saß und von einem jungen Delphin träumte, der eine Gischtspur durch die Ozeane des Lebens zieht). Zu meinem großen Vergnügen kann ich hier sogar in der dritten Person erzählen. Das ist nicht alle Tage der Fall. Sie mögen vielleicht denken, diese Episode sei fiktiv, von mir erfunden, ich wollte

⁴⁷³In diesem Zusammenhang sei auch auf den Dub/Rap-Poeten Lesego Rampolokeng hingewiesen. In seiner Poesie, insbesondere wenn er sie vorträgt, verbinden sich orale und literale Momente sowie Musik und Literatur. Vgl. dazu Rampolokeng, Lesego: *end beginnings*. München 1998.

⁴⁷⁴Pepetela: *Der Hund und die Leute von Luanda*. Bonn 1987. (Port. Erstausgabe: 1985). S. 49. Im Folgenden immer zitiert als HLL.

moralisieren oder auch nur etwas Poetisches schreiben oder etwas, das Aufsehen erregt, wer weiß, was die üblichen Verleumder sonst noch denken. Alles ist erlaubt. Wer sich entscheidet, es mit dem Papier aufzunehmen, unterwirft sich dem allen freiwillig. Aber ich schwöre Ihnen, daß es sich so und nicht anders zugetragen hat. Und sie [sic] können mir glauben, daß es nicht leicht ist, für eine Geschichte mit seinem Wort einzustehen (deshalb gibt es ja auch die Erzähler und ihre Gestalten). Wie viele von ihnen [sic] sind in der Lage, die Wahrheit zu sagen. (HLL 49)

Der Erzähler deckt hier die Beschaffenheit von Text auf und inszeniert einen Dialog, der den Text aus ganz unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet. Auf diese Weise rückt die Frage nach der Darstellungsform in den Mittelpunkt und verdrängt die Geschichte (story), die eigentlich erzählt werden soll.

Pepetelas *Der Hund und die Leute von Luanda* ist im klassischen Sinn Metafiktion. Denn, wie Patricia Waugh zeigt, zeichnet sich Metafiktion vor allem durch Brüche aus. "[M]etafiction is not so much a sub-genre of the novel as a tendency *within* the novel which operates through exaggeration of the tensions and oppositions inherent in all novels: of frame and frame-break, of technique and counter-technique, of construction and deconstruction of illusion."⁴⁷⁵ Metafiktion ist also ein dauernder Verweis auf die (konstruierte) Beschaffenheit von Konzepten wie Autor und Realität.

Metafictional novels [...] reject the traditional figure of the author as a transcendental imagination fabricating, through an ultimately monologic discourse, structures of order which will replace the forgotten material text of the world. They show not only that the "author" is a concept produced through previous and existing literary and social texts but that what is generally taken to be "reality" is also constructed and mediated in a similar fashion.⁴⁷⁶

Insbesondere das Spiel mit der Figur des Autors/der Autorin verbindet die Texte von Pepetela, Assia Djebar, Chenjerai Hove und Dambudzo Marechera. Vor allem letzterer stellt in seinen Texten die Möglichkeit zu Erzählen stets in Frage. Ähnlich wie bei Pepetela fließen hier realer und impliziter Autor sowie der Erzähler ineinander, und das Erzählte wird immer wieder mit den Leser zutiefst verunsichernden Einschüben durchbrochen.

Neben Marecheras Werk, Samupindis *Death Throes. The Trial of Mbuya Nehanda* und Mafuranhunzi Gumbos *Guerrilla Snuff* ist die Reflexion über Form in der zimbabwischen Literatur in einigen Texten von Yvonne Vera,

⁴⁷⁵ Waugh, Patricia: "What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful things About it?" In: Currie, Mark (Hrsg.): *Metafiction*. London 1995. S. 50.

⁴⁷⁶ Ebd. S. 51.

Chenjerai Hove und Alexander Kanengoni zu finden. Herausragend sind in dieser Hinsicht jedoch Marecheras Texte, da sie bereits in den '70er und frühen '80er Jahren entstanden sind, als andere zimbabwische Literatur noch an einer realistischen, eindimensionalen Erzählweise festgehalten hat. Marechera gehört zu der von Flora Veit-Wild (1992) als "lost generation" bezeichneten Gruppe von Schriftstellern, die 1980 der neuen Regierung gegenüber sehr kritisch eingestellt waren.⁴⁷⁷ Insbesondere Marechera entzog sich stets der Vereinnahmung durch die Politik und hat als ausgesprochener Individualist immer betont, daß er weder "afrikanisch" schreibe, noch zu einer Nation, Race oder Schicht dazugehören möchte.⁴⁷⁸ Als "unafrikanisch" eingeschätzt, wurde er, so Drew Shaw (1999), von einem Teil der zimbabwischen Kritik zensiert. "It was largely for his departure from traditional realism that Marechera was sharply censured by many Zimbabwean critics. [...] [T]he effect is to brand Marechera's flagrant transgression of the traditional realist narrative as a 'no-go' area for the serious Zimbabwean writer."⁴⁷⁹ Doch trotz oder vielleicht gerade wegen seiner Weigerung, nach der Unabhängigkeit den neuen Machthabern zu applaudieren, und seinem Bestreben, auch erzählerisch eigene Wege zu gehen, gehört er zu den national und international meistgelesenen Autoren und ist sicherlich einer der wichtigsten zimbabwischen Schriftsteller. Seine im Grunde genommen einer Absage gleichkommende Haltung gegenüber der unabhängigen Regierung ist inzwischen ebenso Teil des literarischen Kanons wie andere zimbabwische Literatur auch.⁴⁸⁰

Veit-Wild zeigt, daß die Arbeit der "lost generation" die Wurzel des "Creative Writing" in der zimbabwischen Literatur überhaupt ist. Schon aus diesem Grund nimmt auch Marecheras Werk eine herausragende Stellung in der Literatur des Landes ein. Für die afrikanische Literatur insgesamt gehört Marechera neben Sony Labu Tansi und Amos Tutuola zu denjenigen, die sich

⁴⁷⁷Vgl. dazu Veit-Wild, Flora: *Teachers, Preachers, Non-Believers. A Social History of Zimbabwean Literature*. London 1992.

⁴⁷⁸Veit-Wild verweist darauf, daß Sony Labu Tansi eine ganz ähnliche politische Einstellung hatte. Sie zeigt, wie sich sowohl im Leben als auch im Werk dieser beiden Schriftsteller eine Reihe von Überschneidungen ergeben. Vgl. dazu Veit-Wild, Flora: "'Dégueuler la honte': Sprachmacht bei Sony Labu Tansi und Dambudzo Marechera." *Neue Romania. Afro-Romania*. Hg. v. Dirk Naguschewski. 23, 2000. S. 125-139.

⁴⁷⁹Shaw, Drew: "Transgressing Traditional Narrative Form." In: Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. 7.

⁴⁸⁰Zu Dambudzo Marechera vgl. Veit-Wild, Flora: *Dambudzo Marechera: A Source Book on his Life and Work*. London, 1992. Der überwiegende Teil von Marecheras Werk wurde erst posthum veröffentlicht. Ohne die Arbeit von Veit-Wild wären Marecheras Texte sicherlich nicht in dem heute publizierten Umfang bekannt geworden.

einer antikolonialen, nationalen Erzählperspektive verweigern.⁴⁸¹ Eine Erzählperspektive, die, wie Kwame Anthony Appiah (1995) verdeutlicht, die ersten modernen afrikanischen Romane noch weitestgehend einnahmen. Appiah erklärt dies aus der Abhängigkeit zum westlichen Universitäts- und Verlagssystem heraus.

[T]his double dependence [...] means that the first generation of modern African novels - the generation of Achebe's *Things Fall Apart* and Laye's *L'Enfant noir* - were written in the context of notions of politics and culture dominant in the French and British university and publishing worlds on the 1950s and '60s. This does not mean that they were like novels written in Western Europe at that time: for part of what was held to be obvious both by these writers and by the high culture of Europe of the day was that new literature in new nations should be anti-colonial and nationalist. These early novels seem to belong to the world of eighteenth- and nineteenth-century literary nationalism; they are theorised as imaginative recreation of a common cultural past that is crafted into a shared tradition by the writer[.] [...] The novels of this first stage are thus realist legitimations of nationalism: they authorise a "return to traditions" while at the same time recognising the demands of a Weberian rationalised modernity.⁴⁸²

Marechera hingegen hat sich, so Drew Shaw, westlichen Konzepten immer verschlossen, denn sie sind wesentlicher Bestandteil der Kolonisation. "[A]n important rationale for Marechera's rejection of the nineteenth-century realist novel was his desire to dissociate himself completely from the ideology of the Enlightenment which is an integral component of master realist narratives."⁴⁸³ Flora Veit-Wild (2000) verdeutlicht darüber hinaus, wie sehr die frühe afrikanische Literatur von politisch-sozialem Engagement geprägt war. Marecheas Texte sind weit von diesem Anliegen entfernt.

⁴⁸¹Nachdem Amos Tutuola beim Erscheinen seines ersten Romans 1952 von der Kritik beschimpft oder bestenfalls übersehen wurde, ist gerade *The Palm-Wine Drinkard* zu einem der wichtigsten und einflussreichsten Texte der afrikanischen Literatur geworden. Schon hier hat sich Tutuola von der realistischen Erzählweise verabschiedet und in mehreren, sich überlagernden Erzählsträngen seinen Text konstruiert. Interessant ist, wie Tutuolas Stil bewertet wurde. James Snead zeigt, daß die Kritiker stets nach literarischen Vorbildern gesucht haben und Tutuola aufgrund der Struktur seiner Texte immer wieder als "afrikanischer" als beispielsweise Achebe eingeordnet wurde. Selten ist jedoch Tutuolas Stil als sein eigenes Können betrachtet worden. Vgl. dazu Snead, James: "European pedigrees/African contagions: nationality, narrative, and communality in Tutuola, Achebe, and Reed." In: Bhabha, Homi (Hrsg.): *Nation and Narration*. London 1990. S. 231-249 und Tutuola, Amos: *The Palm-Wine Drinkard: and his dead Palm-Wine Tapster in the Deads' Town*. London 1963. (Erstausgabe: 1952).

⁴⁸²Appiah, Kwame Anthony: "The Postcolonial and the Postmodern." In: Ashcroft, Bill, et al. (Hrsg.): *The Post-Colonial Studies Reader*. London 1995. S. 120.

⁴⁸³Shaw, Drew: "Transgressing Traditional Narrative Form." In: Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. 11.

Selbst wenn es sich um persönlich gefärbte oder autobiographische Erzählungen handelte, war die Identität des erzählenden Subjekts klar definiert durch die kollektive Erfahrung und das Selbstverständnis der Gruppe, aus der heraus es entstanden war. Die Erzählweise war überwiegend realistisch; es ging darum, die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen, die "condition africaine", vor der Weltöffentlichkeit deutlich zu machen.⁴⁸⁴

Und auch die Afrika-Literaturwissenschaft war lange Zeit in diesem sozio-politischen Paradigma gefangen. Doch wie es scheint, änderte sich mit den Texten auch ihre Analyse.⁴⁸⁵

Neue Ausdrucksformen bestimmten bald die Texte. Autoren wie Sony Labu Tansi und Dambudzo Marechera beispielsweise wandten sich dem Absurden und Surrealen zu.⁴⁸⁶ Es "entstand eine neue Literatur des Absurden und Surrealen. Die kohärente Erzählung aus auktorialer Perspektive löste sich auf in die fragmentierte Sicht multipler Subjekte; Ort und Zeit verschwammen im märchenhaft Fantastischen."⁴⁸⁷ Die in weiten Teilen von Marecheras Texten dialogisch angelegte Erzählform ist Ausdruck davon und bietet ein enormes erzählerisches Potential. Er schreibt Metafiktion. In seinem gesamten Œuvre finden sich immer wieder Hinweise auf seine eigene Person, den Prozeß des Schreibens sowie Analysen des Textes. Auf diese Weise vermischen sich die Figuren des realen und des impliziten Autors sowie die des Erzählers. Da oftmals ein Ich-Erzähler spricht, wird dieser Eindruck noch unterstrichen.

⁴⁸⁴ Veit-Wild, Flora: "Dégueuler la honte': Sprachmacht bei Sony Labu Tansi und Dambudzo Marechera." *Neue Romania. Afro-Romania*. Hg. v. Dirk Naguschewski. 23, 2000. S. 127. Auch Obioma Nnaemeka verweist darauf, wie gefährlich es ist, daß die Soziologie, die Anthropologie und die politischen Wissenschaften afrikanische Romane oft als kulturelle und soziale Realität verstehen, denn es handelt sich bei Literatur ganz eindeutig um Konstrukte. Vgl. dazu. Nnaemeka, Obioma: "From Orality to Writing: African Women Writers and the (Re)Inscription of Womanhood." *RAL*. 24,4, 1994. S. 137-153.

⁴⁸⁵ Gerald Gaylard zeigt, daß Marecheras Werk weniger einer nationalen als einer postkolonialen Lektüre bedarf. Vgl. dazu Gaylard, Gerald: "Dambudzo Marechera and National Criticism." *English in Africa*. 20/2, 1993. S. 89-105.

⁴⁸⁶ Auch die Texte des algerischen Autors Rachid Mimouni erinnern mit ihrer stark assoziativen Erzählweise an die von Tansi und Marechera. Bernhard Aresu zeigt, wie Mimouni vor allem in *Tombéza* (1984) einen neuen Blick auf die Geschichte des Lands wirft. "*Tombéza* approaches history from an opposing perspective, that of an anti-hero in both the literal and the figurative senses of the term." (137). Vgl. dazu Aresu, Bernard: "Narrating the Tribe: Rachid Mimouni and Dystopia." *Research in African Literatures*. 30/3, 1999. S. 135-150 und Mimouni, Rachid: *Tombéza*. Köln 1989. (Franz. Erstausgabe: 1984).

⁴⁸⁷ Veit-Wild, Flora: "Dégueuler la honte': Sprachmacht bei Sony Labu Tansi und Dambudzo Marechera." *Neue Romania. Afro-Romania*. Hg. v. Dirk Naguschewski. 23, 2000. S. 128. Die Verbindung von Surrealismus und afrikanischer Literatur ist besonders interessant, da vor allem die Surrealisten aus außereuropäischen Kulturen schöpften. Vgl. dazu Werner, Gabriele: "Fremdheit und Weiblichkeit. Zum surrealistischen Exotismus." In: Friedrich, Annegret et al. (Hrsg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. Marburg 1997. S. 79-93. Sie zeigt, wie das Bild der Schwarzen als hypersexualisierte Frau im 19. und 20. Jahrhundert stets das einer Prostituierten ist. Auch die Surrealisten bedienten sich ungebrochen dieses Stereotyps.

"And you, Mr - ?' / 'Marechera,' I said." (BI 48) Bei Marechera ist das Reflektieren über das Erzählte wichtiger Bestandteil des Erzählten. Dies treibt er vielfach so auf die Spitze, daß das Erzählen über das Erzählen zum Ende des Erzählens überhaupt führt und als steter Verweis auf die Nicht-Darstellbarkeit bestimmter Ereignisse gedeutet werden kann. Anhand des Ich-Erzählers im posthum veröffentlichten *The Black Insider* (1990; geschrieben 1978⁴⁸⁸) wird dies besonders deutlich, denn immer wieder demontiert der Erzähler sich selbst und führt seine Aussagen ad absurdum. Der Erzähler befindet sich in einer aussichtslosen Situation. Er hat sich in der geisteswissenschaftlichen Fakultät einer zimbabwischen Universität verschanzt und denkt über sein Leben in England nach. Draußen tobt ein Krieg, der schließlich auch die Universität erreicht und seine Insassen zerstört. Da der Erzähler sich ständig widerspricht, macht es den Eindruck, als ob er keinerlei Kontrolle mehr über das hat, was er eigentlich erzählen will. "[T]here are those who write their best poems only when sitting and heaving on a toilet seat, at once giving birth to shit and to poetry, those inseparable twins. I cannot do that. I can only write when I have slept well, eaten well, drunk well, and am feeling well. But I can also write when all these conditions are not satisfied."⁴⁸⁹ Der Erzähler macht einen Schritt auf den Leser zu, verhindert jedoch, indem er seine Aussage konterkariert, in der gleichen Bewegung den Dialog. Angesichts von Gewalt kann also nicht mehr erzählt werden.

In *The Black Insider* steht der Erzähler schließlich bewaffnet einer feindlichen Gruppe von Fallschirmspringern gegenüber. Dann bricht der Roman ab. Der Text endet: "I picked up the machine pistol [...], I cradled the gun into position and waited for them to come." (BI 115) Krieg und der Vorgang des Erzählens stehen hier in unmittelbarem Zusammenhang, denn das an den Ort des Erzählens immer näher rückende Kampfgeschehen ist der Motor der Erzählung. Ein vom Krieg eingekreister Erzähler berichtet im Angesicht des Todes aus seinem Leben. Diesem aus einer gewalttätigen Situation heraus entstandenen Text ist ein zerstörerisches Moment inhärent. Es zeigt sich vor allem in der vielschichtigen Selbstreflexion des Erzählers, die stets darauf

⁴⁸⁸In Flora Veit-Wilds Vorwort zu *The Black Insider* wird die Entstehungs- und Publikationsgeschichte dieses Romans nachvollzogen. Vgl. dazu Veit-Wild, Flora: "Introduction." In: Marechera, Dambudzo: *The Black Insider*. Harare 1995. (Erstausgabe: 1990). S. 5-22 und dies.: *Dambudzo Marechera: A Source Book on his Life and Work*. London 1992. Kap. 6, S. 185-269.

⁴⁸⁹Marechera, Dambudzo: *The Black Insider*. Harare 1995. (Erstausgabe: 1990). S. 113. Im Folgenden immer zitiert als BI.

verweist, daß ein Erzählen, vor allem ein Erzählen von Gewalt, im Grunde nicht möglich ist.

Since my short stories were published I have optimistically dragged my typewriter into every nasty situation I got myself in. I could not get it into prison though and had to spend three months twiddling my thumbs in a Welsh jail full of magi and addicts. Sadly that is another story. It will, however, appear later in this story which is more than that because a novel is like a big toe with little toes ranged down one of its sides. I have not suffered much visible damage from the war that is going on; I have only managed to have my hair prematurely grey and to have my front teeth knocked out. (If the truth were ever told, the reader would know that my front teeth were knocked out by two black comrades to whom I owed thirty-two pence in Oxford.) (BI 24)

Die Vielschichtigkeit der Reflexion wird hier besonders deutlich. Der Erzähler gibt etwas über seine berufliche Situation preis, erzählt über die Arbeit, äußert sich zu seinem Verständnis von Erzählung bzw. Roman, ordnet sogar seine Geschichte ein und nimmt zum Bürgerkrieg Stellung. Durch den in Klammern gesetzten Hinweis stellt er schließlich alles wieder in Frage.

Der in *The Black Insider* konstruierte, sich selbst demontierende Erzähler ist der unglaublich glaubwürdige. Er funktioniert nach dem im Text mehrfach zitierten Kreter, der behauptet, alle Kreter seien Lügner (BI 32 und 113). Diese ursprünglich dem westlichen Bildungsbürgertum zuzuordnende Denkaufgabe ist hier nicht als Klischee verwendet, sondern eine Frage, mit der sich der Erzähler ernsthaft befaßt hat. "Owen and I would jump into deep waters about it and reduce the house into one hell of a sounding board about what the Cretan meant when the Cretan said all Cretans are liars." (BI 112) Für ihn deutet dieses Zitat auf ein Problem von Wahrnehmung, Darstellung und der auch von Peter Weibel (1990) als "eine Reflexion des Sehens, eine Beobachtung des Blicks"⁴⁹⁰ bezeichneten Perspektive.

What we see, being our sight, has no objectivity and cannot be of itself but there it is, aghast at the edge of sense where our perception seeks to fuse with the concrete that is always just out of grasp. All Cretans are liars, said the Cretan. It is not so much what is unimaginable as what we cannot imagine that frames each individual human experience. Words evoke more than that which is there to be evoked. Imagination has the same edge over mere experience. (BI 32)

Die in *The Black Insider* äußerst differenzierte Reflexion über die vielfältigen Dimensionen von Sprache läßt auf einen Erzähler schließen, für den das

⁴⁹⁰Weibel, Peter: "Zur Perspektive als konstruktivem Prinzip." *Kunstforum International*. 105, 1990. S. 178.

Problem der Darstellung stets präsent ist. Es geht nicht einfach um die Frage der Muttersprache in einer multilingualen Gesellschaft, sondern um das Sprechen an sich. Im Gegensatz dazu drohte noch in *The House of Hunger* (1978) der Erzähler aufgrund seiner Zweisprachigkeit zu verstummen.

English is my second language, Shona my first. When I talked it was in the form of an interminable argument, one side of which was always expressed in English and the other side always in Shona. At the same time I would be aware of myself as something indistinct but separate from both cultures. I felt gagged by this absurd contest between Shona and English. [...] I wandered about drugged to the hilt by tranquillisers and feeling literally robbed of words.⁴⁹¹

Hier wird das koloniale Dilemma eines Autors beschrieben, das erst mit einer in der postkolonialen Theoriebildung als Aneignung bezeichneten Bewegung gelöst werden kann. Der Erzähler aus *The Black Insider* hingegen hat dieses Problem überwunden und geht einen Schritt weiter. Er wägt genau ab, wie Sprache, Perspektive und Wahrnehmung zusammenhängen und auf welchen unterschiedlichen Ebenen Wahrnehmung überhaupt stattfindet. In *Black Sunlight* (1980) schließlich hat Marechera dann auch erzählerisch das Problem des Blicks aufgegriffen. In weiten Teilen erzählt er hier wie durch die Linse einer Kamera. Ähnlich wie viele bildende Künstler der Renaissance die Camera obscura als Arbeitshilfe einsetzten, um eine bestimmte Perspektive zu erfassen, bedient sich auch Marechera dieses Prinzips.⁴⁹²

Anhand von Marecheras Werk zeigt sich, daß vor allem die Darstellung von Gewalt ein Nachdenken über die Form auslöst. In *The Black Insider* wird dies deutlich. Hier geht es vor allem um das Abbildungsverbot bestimmter Sex- und Gewaltdarstellungen. Der Erzähler stellt den Sinn von Zensur grundsätzlich in Frage. "Censorship results from an irrational fear of contamination". (BI 95) Über alle Begebenheiten sollte erzählt werden dürfen. Er selber ringt an keiner Stelle um Sprache und ist sich dieses Mediums sehr bewußt. In der zimbabwischen Literatur der '90er Jahre gibt es eine ganze Reihe von Autoren, die sich an dem von Marechera eröffneten Diskurs um

⁴⁹¹Marechera, Dambudzo: *The House of Hunger*. London 1978. S. 30. Im Folgenden immer zitiert als HH. Joseph Gomsu zeigt, daß die "aus dem kulturellen Zusammenstoß hervorgegangene Entfremdung [...] auf keiner Ebene deutlicher zum Ausdruck [kommt] als auf der der Sprache. An dieser Stelle kann wohl von einer sprachlichen Vergewaltigung die Rede sein: Der Ich-Erzähler weiß nicht mehr, welche von beiden Sprachen er gebraucht." Gomsu, Joseph: "Fragmentiertes Ich. Zu Haus des Hungers und Die Haut der Zeit von Dambudzo Marechera." In: Leo Kreuzer, Jürgen Peters (Hrsg.): *Welfengarten: Jahrbuch für Essayismus*. 5/1995. S. 108.

⁴⁹²Auch Filmemacher experimentierten um die Jahrhundertwende (19./20. Jh.) mit der Camera obscura. Vgl. dazu Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt, a.M. 1994. (Franz. Erstausgabe: 1984). S. 19-54.

Erzählung beteiligen. Insbesondere Yvonne Veras Texte sind davon bestimmt. In *Under the Tongue* zieht sich die Reflexion über Sprache wie ein roter Faden durch den Roman. Dabei werden vor allem die Konsequenzen bestimmter Erinnerungsformen immer wieder thematisiert. Der Text transportiert jedoch ein von *The Black Insider* grundsätzlich verschiedenes Verständnis von der Darstellung von Gewalt. Während Marecheras Erzähler keinen direkten Zusammenhang zwischen dem Ereignis und die sich aus dem Sprechen darüber ergebenden Konsequenzen sieht, verweist Veras Zhizha ganz deutlich auf die möglichen Folgen von Erinnerung. So berichtet in *Under the Tongue* die Ich-Erzählerin Zhizha über ihre Großmutter.

Grandmother says it is sometimes good to forget, to bury the heavy things of now, the things which cannot be remembered without death becoming better than life. [...] Grandmother says we choose words, not silence. We choose words to bury our grief. A woman cannot say the heaviness of her life, just like that, without madness. (UT 10)

Dieses Zitat verweist sowohl auf den Inhalt als auch auf die Sprache des Textes, die hier in direktem Zusammenhang miteinander stehen. Die Suche nach einer Form, in der Zhizhas Mißbrauch erinnert werden kann, ist, mehr als das Ereignis an sich, zentrales Thema des Romans. Vielfach entsteht der Eindruck, als ob das Ringen um Sprache die Geschichte ist, die eigentlich erzählt werden soll. Immer wieder verweist die Erzählerin auf die Worte ihrer Großmutter, die ihr sowohl das Sprechen als auch das Erinnern beibringt. Folgt man der Großmutter, dann müssen sich Frauen einer besonderen Ausdrucksform bedienen, um über ihr Leben zu sprechen. Nur auf diese Weise verfällt die Erzählerin nicht dem Wahnsinn. Da die Frauen in *Under the Tongue* von den Katastrophen ihres Lebens erzählen und sie dennoch nicht verrückt werden, haben sie eine Sprache gefunden, in der Erinnerung möglich ist.

Auf der Suche nach Sprache spielt für die Erzählerin der Körper eine große Rolle. Insbesondere die Zunge steht hier im Mittelpunkt des Erzählten. Auf der rein anatomischen Ebene gehört die Zunge neben Lunge, Stimmbändern, Mundhöhle, Ohren und Gehirn zu den Organen bzw. Körperteilen, die ein Sprechen überhaupt erst ermöglichen. In *Under the Tongue* wird die Zunge jedoch zum zentralen Sprechorgan und verantwortet, über ihre physische Funktion hinaus, die Artikulation der Erinnerung. Die Erinnerung an das Geschehen ist damit aufs Engste mit der Zunge verbunden. Die Funktion des Sprechapparates wird hier aus dem ausgesprochen physischen

Bedeutungsbereich in einen psychischen übertragen und steht metaphorisch für die Bewältigung von Gewalterfahrung.

Grandmother says my tongue can carry everything, even the sky. When I open my eyes there is no sky, only darkness. I must find the sky on my tongue where Grandmother says it is hidden, where my tongue carries it. I must call out the name of the sky till it returns, banishing the darkness. This is how the sun rises from under the land where it is buried. The departed call the name of the sky and their voices send the sky from beneath the earth, toward us. When their voices die, the sky departs from the earth. It is night. A stone waits in my mouth. (UT 52)

Während andere Sinnesorgane versagen, liegt allein auf der Zunge die Rettung. Ähnlich wie in *Under the Tongue* sind auch in Chenjerai Hoves *Shadows* (1991) Teile des Sprechapparats auffallend eng mit Erinnerung und den Wörtern, die diese Erinnerung formulieren könnten, verbunden. Da auf diese Weise einzelne Körperteile personifiziert werden, entsteht der Eindruck, als ob allein Lippen, Zunge und Mund für das Reden verantwortlich sind. Darüber hinaus haben die Wörter, die bewegt werden sollen, Materie angenommen. "*The woman's silent lips tell her the words refuse to come out of her. They remain stuck in her mouth, under the tongue where they say wells of saliva sometimes drown words before they come out of the mouth.*" (SH 48) Doch anders als in *Under the Tongue*, wo Zhizha schließlich ihre Erinnerung artikuliert, schweigen die Figuren aus *Shadows*. Daher entsteht der Eindruck, daß Marko und Johana auch aus diesem Grund nicht lebensfähig sind und sterben müssen.

Trotz der unterschiedlichen Geschichten, die in *Shadows* und *Under the Tongue* erzählt werden sollen, verbindet die beiden Texte ein Diskurs um die Frage nach Artikulation. Doch während bei Vera ein Sprechen schließlich gelingt und damit auch die Heilung gesichert ist, schweigen Hoves Figuren. Zwar setzen sie stets zum Sprechen an, doch weiter kommen sie selten. Als Johana Marko beispielsweise nach seiner Herkunft befragt, kann er kaum antworten, denn er traut Johana nicht zu, mit seiner Geschichte umzugehen.

The boy wants to tell her about his mother, the one the whole village never wanted to talk to. [...] / But then what would Johana say, with her words, her own mouth after she had listened to all those tales. Would she say his was the house of death, the one where death had its nest, waiting all the time for the day when it would knock on the door and bring floods of death? What would she say, this woman who always lived in her own silence, fearing to answer back when those with harsh words spoke? / [...] Johana looks at him; telling him that there is something he does not want to tell her. [...] Even if he told her, she too would not know what to do with those secret words. (SH 19-20)

Eine Kommunikation zwischen den Figuren scheint kaum möglich. Dies liegt insbesondere daran, daß beide die Antwort des jeweils anderen in ihrer Phantasie bereits vorwegnehmen und angesichts dieser imaginierten Reaktion verstummen. Darüber hinaus fürchten sie sich voreinander. "[Johana] also wanted to tell Marko all these things, to make him tell his own stories, but she feared his heart. He too feared her heart. And they waited for their fears to die down, to flow away so that one day they could talk and sing together without fear inside them." (SH 21) Eine gemeinsame Sprache finden die beiden bis zu ihrem Tod nicht. Da der Moment des Verkennens einer der bestimmenden Aspekte des Textes ist, läßt sich schließen, daß die fehlende Sprache Motor der in *Shadows* so vielfältigen Katastrophen ist.

Betrachtet man den Text insgesamt, so macht es den Eindruck, als ob sich die zwischen den einzelnen Figuren vollziehende Bewegung des steten Kommunikationsabbruchs auch auf der Ebene zwischen Erzähler und Leser vollzieht. Denn sobald der Erzähler den Dialog mit dem Leser eröffnet, betont er, wie aussichtslos und falsch die meisten Formen des Erzählens überhaupt sind. Es scheint, als ob der Erzähler den Leser schon im Prolog abschrecken will. Er sagt weder explizit, was er tut, noch aus welchem Grund der Leser überhaupt weiterlesen sollte. Der Leser kann nur schließen, was ihn erwartet.

For those looking for fiction, go elsewhere, there is none here. For those looking for tall tales, find the story-tellers of the land to tell you the cock-and-bull stories. For those in search of history, go to the liars of the land. For those in search of politics, open the book of unfulfilled promises and console yourself. This is surely no place for neither fiction nor tall tales or lies. (SH 9)

Ähnlich wie bei Marechera und Pepetela tritt hier der Erzähler deutlich hervor, ohne daß er jedoch seine Identität offenlegt. Mit den Texten von Marechera verbindet *Shadows* darüber hinaus das zerstörerische Element. Auch Marecheras Erzähler bricht den kaum eröffneten Dialog mit dem Leser stets wieder ab und läßt ihn verwirrt zurück. In *Shadows* vollzieht der Erzähler die gleiche Bewegung.

For now, I will tell his story, her story, Johana's story. They converged with death in their dreams of plenty and died a death which no mouth can describe. / This is their tale. One day they will read it. They cannot read. They will never read. The world of written words is hidden away from them. (SH 9)

Er erzählt eine Geschichte, die nicht erzählt werden kann, um sie dann für die, die nicht lesen können, aufzuschreiben. Damit hat sich der Erzähler in eine Position manövriert, aus der heraus das Erzählen kaum mehr möglich oder

sinnvoll ist. Obwohl der Erzähler nun mit seiner Geschichte beginnt, ist er ähnlich wie bei Marechera im Grunde sprachlos.

Die Reflexion über Erzählung findet in den Texten auf unterschiedlichen Ebenen statt und endet keinesfalls immer in Sprachlosigkeit. Während bei Marechera und Hove vor allem die Erzähler auf dieses Problem eingehen, sind es bei Vera und Kanengoni die Figuren, die angesichts gewalttätiger Ereignisse um Sprache ringen. So findet in Alexander Kanengonis *Echoing Silences* (1997) eine gefolterte und zum Tode verurteilte Frau angesichts des ungewissen Schicksals ihres Kindes keine Worte mehr. Munashe interpretiert ihren Blick. "And then he saw the woman stopped digging and raised her head and their eyes met and Munashe saw that her eyes were puffed and swollen; her upper lip was torn and bleeding; and the front teeth on her lower jaw were missing. But what he saw most clearly was that her eyes were saying something which she could not put into words."⁴⁹³ Munashe erhält schließlich in seiner Funktion als Soldat den Befehl, die als Verräterin verurteilte und ihr Baby hinzurichten. Eine Befehlsverweigerung würde er mit dem Leben bezahlen. Durch seine Erfahrungen traumatisiert, gelingt es Munashe nach dem Krieg nicht, an sein altes Leben anzuknüpfen. Insbesondere die Erinnerung an die Frau und ihr Baby verfolgt ihn. In gewisser Hinsicht ist die Zeit für Munashe stehengeblieben, denn für ihn ist immer noch Krieg. Sein Leben verbringt er mit seiner im Kampf gefallenen Geliebten Kudzai. Erst nach Jahren ist er in der Lage, Kudzais Familie von ihrem Tod zu berichten. "I could not come and tell you about the death of someone who I was then living with. Kudzai was alive to me. Otherwise I should have died a long time ago." (ES 74) Doch ins Leben findet er nicht zurück. Bei dem Versuch, ihn mit Hilfe eines Geistmediums zu heilen, stirbt er. Erst jetzt findet er Erlösung. Die Frau mit dem Baby, die ihm nach seinem Tod begegnet, spricht ihn von jeglicher Schuld frei. "'It wasn't your fault,' she said." (ES 88) In der Welt der Toten trifft Munashe auch Kudzai und seine Kameraden, die sich eine Rede über Geschichtsschreibung und Nationenbildung anhören.

It all began with silence. We deliberately kept silent about some truths, no matter how small, because some of us felt that we would compromise our power. This was how the lies began because when we came to tell the history of the country and the history of the struggle, our silences distorted the story and made it defective. Then the silence spilled into the every day lives of our

⁴⁹³Kanengoni, Alexander: *Echoing Silences*. Harare 1997. S. 3. Im Folgenden immer zitiert als ES.

people and translated itself into fear which they believe is the only protection that they have against imaginary enemies whom we have taught them to see standing behind their shoulders. They are no longer able to say what they want. Neither are they able to say what they think because they have become a nation of silent performers, miming their monotonous roles before an empty theatre. (ES 87)

Nicht die Schuld an sich, sondern das Schweigen über begangenes Unrecht wirkt schließlich zerstörerisch. Indem der Roman den Mythos des 2. Chimurenga hinterfragt und das Schweigen über Menschenrechtsverletzungen bricht, trägt er zu einem vollständigen Geschichtsbild bei. "Published at a time when ex-combatants are up-in-arms against the government, the book strengthens claims made that the war was not about freeing the country only but was also a stage for personal grudges, ambitions, rape cases and tribal strife. *Echoing Silences* is an opening of steel doors which the guilt would want closed forever".⁴⁹⁴ Folgt man der Logik des Romans, dann ist der kritische Blick auf die Texte, die eine Nation hervorbringt, für die Nation selber lebenswichtig. Das Erzählen über das Erzählen beendet das Schweigen und macht damit ein Sprechen überhaupt erst möglich.

Die Frage nach der Natur von Erzählung fordert, so Hayden White (1987), zur Reflexion über weiterreichende Themenkomplexe heraus. So kann die Erzählung durchaus eine Antwort auf ein sehr vielschichtiges Problem geben: "wie nämlich Wissen in Sprache übersetzbar ist, wie also menschliche Erfahrungen in eine den eher allgemein menschlichen als kulturspezifischen Sinnstrukturen assimilierbare Form zu bringen ist."⁴⁹⁵ Wie sich gezeigt hat, ist die Reflexion über Erzählung in einer ganzen Reihe von Texten fester Bestandteil des Erzählten. Hier wird ein Diskurs geführt, der jenseits der inhaltliche Ebene der Romane die Texte miteinander verbindet, denn sie bedienen sich der Metafiktion. Oftmals wird im Dialog mit dem Leser so eine weitere Ebene des Textes eröffnet. Auf diese Weise steht nicht nur die Geschichte, die erzählt werden soll, im Mittelpunkt, sondern auch das Medium, das diese Geschichte transportiert. Die Diskussion über Sprache und Form nimmt in einigen Texten sogar einen erheblichen Raum in Anspruch. Darüber hinaus befinden sich eine ganze Reihe von literarischen Texten auf der Schnittstelle von Historiographie und Literatur und sind in einigen Teilen auch als Literatur- bzw. Geschichtswissenschaft zu verstehen. Zwar

⁴⁹⁴ Anonym: "Liberation. *Echoing Silences* by Alexander Kanengoni." *Zimbabwe Press Mirror*. 1/98. S. 9.

⁴⁹⁵ White, Hayden: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt a. M. 1990. (Am. Erstausgabe: 1987). S. 11.

beantwortet keiner der Texte direkt die Frage, wie Wissen in Sprache übersetzt werden kann, doch die Art des Erzählens gibt immer wieder Hinweise auf diesen Prozeß. Es hat sich gezeigt, daß insbesondere die diskursive Form des Erzählens ein Ereignis besonders facettenreich darstellen kann. Macht der Erzähler die Position, aus der heraus er erzählt, deutlich, so werden mit dieser Offenlegung sowohl die Erzählbarrieren als auch die Erzählstrategien klar. Auf diese Weise kann man sich der Frage nach der Übersetzung von Wissen in Sprache annähern.

Die zimbabwische Literatur bedient sich also der Metafiktion, um überhaupt von Gewalt erzählen zu können. Die auf diese Weise sprachlich konstruierte Distanz zum Geschehen, gepaart mit der zeitlichen Entfernung zum 2. Chimurenga macht ein Erzählen möglich. Denn im Angesicht des Krieges konnten nur die wenigsten das Grauen in Worte fassen. Erst in dem Moment, in dem die Erzähler die Möglichkeit zu erzählen in Frage stellen, kann überhaupt erst erzählt werden. Dies gilt im gleichen Maße für Samupindis *Death Throes*, *The Trial of Mbuya Nehanda* und Mafuranhunzi Gumbos *Guerrilla Snuff*, beides Texte, die sich an der Grenze zwischen Historiographie und Literatur bewegen, wie für die ganz eindeutig fiktionalen Texte von Marechera, Kanengoni, Vera und Hove. Mit einem durch Marechera eröffneten Diskurs um Abbildung hat sich insbesondere die Literatur der '90er Jahre dem Thema der Darstellbarkeit von Gewalt zugewendet. Auf diese Weise haben sich die Texte sowohl inhaltlich als auch strukturell verändert.

b. Schweigen und Sprechen: Vergewaltigte, Kindsmörderinnen und tote Kinder

Eine der zentralen Fragen im postkolonialen Diskurs ist die nach den Möglichkeiten von Repräsentation. Hier werden in erster Linie die Aspekte Macht, Sprache und erkenntnistheoretische Gewalt in den Mittelpunkt gestellt. Insbesondere Gayatri Spivak hat mit *Can the Subaltern Speak?* (1988) diese Diskussion beeinflusst. Für die Historiographie zeigt sie, daß die Subalternen letztlich weder im kolonialen noch im postkolonialen Kontext sprechen können. Denn sobald sie sprechen können, sind sie keine Subalternen mehr. Das, was über das Bewußtsein der Subalternen gesagt wird, ob beispielsweise Äußerungen als Auflehnung verstanden werden oder nicht, unterliegt immer der Interpretation des Sprechenden, der selber jedoch

niemals ein Subalterner sein kann. Da sich die Literatur ebenfalls der Sprache bedient, gilt dies auch für fiktionale Texte.

When we come to the concomitant question of the consciousness of the subaltern, the notion of what the work *cannot* say becomes important. In the semioses of the social text, elaborations of insurgency stand in the place of "the utterance". The sender - "the peasant" - is marked only as a pointer to an irretrievable consciousness. As for the receiver, we must ask who is "the real receiver" of an "insurgency"? The historian, transforming "insurgency" into "text for knowledge", is only one "receiver" of any collectively intended social act. With no possibility of nostalgia for that lost origin, the historian must suspend [...] the clamor of his or her own consciousness [...], so that the elaboration of the insurgency, packed with an insurgent-consciousness, does not freeze into an "object of investigation", or, worse yet, a model for imitation. "The subject" implied by the texts of insurgency can only serve as a counterpossibility for the narrative sanctions granted to the colonial subject in the dominant groups. The postcolonial intellectuals learn that their privilege is their loss.⁴⁹⁶

Aus dem Schatten treten Subalterne nur dann heraus, wenn sie die Stimme erheben und damit zugleich ihren Status als Subalterne verlieren.

Spivak verweist darüber hinaus auf die doppelte Auslöschung der weiblichen Subalternen. Denn als Frauen sind sie sowohl aufgrund ihres Geschlechts als auch als Objekte von Kolonialismus sprach- bzw. machtlos.

Within the effaced itinerary of the subaltern subject, the track of sexual difference is doubly effaced. The question is not of female participation in insurgency, or the ground rules of the sexual division of labor, for both of which there is "evidence". It is, rather, that, both as object of colonialist historiography and as subject of insurgency, the ideological construction of gender keeps the male dominant. If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow.⁴⁹⁷

Dennoch gibt es eine ganze Reihe von Frauen die (schreibend) aus dem Schatten heraustreten. Folgt man Yvonne Vera (1999), so ist das Schreiben sogar die einfachste Variante, sich eine Stimme zu verschaffen.

If speaking is still difficult to negotiate, then writing has created a free space for most women - much freer than speech. There is less interruption, less immediate and shocked reaction. The written text is granted its intimacy, its privacy, its creation of a world, its proposals, its individual characters, its

⁴⁹⁶Spivak, Gayatri: "Can the Subaltern Speak?" In: Williams, Patrick, Laura Chrisman (Hrsg.): *Colonial Discourse and Postcolonial Theory. A Reader*. New York 1993. S. 82. (Erstausgabe: 1988)

⁴⁹⁷Ebd. S. 82.

suspension of disbelief. It surprises in the best carnival way, reducing distances, accepting the least official stance. The book is bound, circulated and read. It retains its autonomy much more than a woman is allowed in the oral situation.⁴⁹⁸

Der abgeschlossene Vorgang des Schreibens garantiert, daß Frauen ihre Gedanken zu Ende bringen bzw. überhaupt zu Wort kommen können.

Im Anschluß an Spivak und Vera stellt sich dann die Frage, wie die Sprache aussehen muß, mit der die (weiblichen) Subalternen aus dem Schatten heraustreten und ins Zentrum rücken. Anhand von Gewaltdarstellungen läßt sich diese Frage besonders gut beantworten. Betrachtet man die Art und Weise, in der von Gewalt und ihren Opfern erzählt wird, so zeigt sich, daß auch hier ganz entscheidend ist, wer spricht. Denn es fällt auf, wie bestimmte Textformen die Gewalt, über die sie berichten, reproduzieren. Vielfach werden die Opfer erneut gedemütigt und das Vorgehen der Täter nicht hinterfragt. Selbst Texte, Literatur, Historiographie, Ausstellungen oder Filme, die einen besonders kritischen Blick auf bestimmte Gewaltereignisse werfen wollen, verfehlen oft ihr Anliegen. Dies liegt in erster Linie an der Art des Blicks, den der Erzähler auf das Geschehen richtet. So zeigt beispielsweise Ingrid Strobl (1994) anhand der Ausstellung im "Haus der Wannseekonferenz", wie beim Versuch, der Opfer des Nationalsozialismus zu gedenken, diese ein weiteres Mal erniedrigt werden. Fotos, aufgenommen von Wehrmachtsoldaten oder gar den Propaganda-Kompanien, dokumentieren die Verfolgung und Vernichtung von Menschen aus der Sicht der Täter. Diese Perspektive raubt den Opfern Würde, Menschlichkeit, Individualität und Geschichte. Da die Täterperspektive nicht gebrochen ist, reproduziert die Ausstellung in erster Linie Stereotypen der Nazi-propaganda.⁴⁹⁹ Das Beispiel verdeutlicht, wie bei der Darstellung von Gewaltereignissen, der Blickwinkel,

⁴⁹⁸Vera, Yvonne (Hrsg.): *Opening Spaces. An Anthology of Contemporary African Women's Writing*. Oxford 1999. S. 3.

⁴⁹⁹Vgl. dazu Strobl, Ingrid: "Vernichtung ohne Vernichter. Ausstellung im Haus der Wannsee-Konferenz." In: Dies.: *Das Feld des Vergessens. Jüdischer Widerstand und deutsche "Vergangenheitsbewältigung"*. Berlin 1995. (Erstausgabe: 1994) S. 79-87. Anders als die Ausstellung im Haus der Wannsee-Konferenz funktioniert die Ausstellung "Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944" des Hamburger Instituts für Sozialforschung. Auch hier werden von Tätern aufgenommene Fotos verwendet, doch sie dienen weniger der Erinnerung an die Opfer als vielmehr der Entlarvung der Täter. Damit haben beide Ausstellungen ein gänzlich anderes Anliegen. Die eine will der ermordeten Menschen gedenken, stellt sie aber, da sie die Tätersperspektive verwendet, nicht als Menschen dar. Die andere Ausstellung versucht mit dem Mythos der ehrbaren Wehrmacht zu brechen und zeigt durch die Perspektive der Soldaten, wie sie Krieg geführt haben. Zu den beiden Ausstellungen vgl. Hamburger Institut für Sozialforschung (Hrsg.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*. Hamburg 1999. (Erstausgabe: 1996) und Schoenberger, Gerhard: *Der gelbe Stern. Die Judenverfolgung in Europa 1933 bis 1945*. München 1987.

aus dem heraus erzählt wird, das Erzählte selbst determiniert. Dies gilt für jede Form des Textes, für Fotoausstellungen und Filme ebenso wie für literarische oder historische Abhandlungen. Die Erzählperspektive bestimmt, in welcher Form die Tat dargestellt ist. Sie legt den Blick und damit gleichzeitig die Interpretation des Gewaltereignisses fest.

Besonders frappierend ist die Reproduktion von Gewalt in Vergewaltigungsdarstellungen. Betrachtet man beispielsweise die Vergewaltigungsszene in Jonathan Kaplans Film *The Accused* (1988), einem der meistbeachteten und (Oscar) preisgekrönten Filme über das Thema Vergewaltigung, so wird deutlich, daß die Tat hier aus der Perspektive der Täter dargestellt ist. In der entscheidenden Szene liegt das Opfer rücklings auf einem Flipperautomat, über ihr die sich abwechselnden Männer. Der Blick der Kamera ist der der Täter. Die Sicht des Opfers ist ausgeblendet. Dies ist um so erstaunlicher, da der Film die Begleitumstände eines Vergewaltigungsprozesses kritisch beleuchtet und den Umgang der Justiz mit vergewaltigten Frauen deutlich in Frage stellt.⁵⁰⁰ Ganz anders hingegen erscheint die Vergewaltigungsszene in Ingrid Sinclairs Film *Flame* (1996). Florence/Flame geht mit einem der Offiziere in dessen Haus und nimmt neben ihm auf dem Bett Platz. Nach einer kurzen Unterhaltung wirft er sich auf sie. Im gleichen Moment beginnt die Zeitlupe. Die Kamera fängt noch ansatzweise einen Kampf zwischen den beiden ein und schwenkt dann auf den neben dem Bett stehenden Tisch mit Konserven. Die eigentliche Tat wird nicht gezeigt. Auf sie kann man nur durch eine spätere Unterhaltung zwischen Flame und ihrer Freundin Liberty, die Schwangerschaft und eine Entschuldigung des Offiziers schließen. Und dennoch ist die Szene eindeutig. Das filmische Mittel der Zeitlupe verweist auf die Dramatik des Moments und macht deutlich, daß hier ein die Beteiligten aus Raum und Zeit herausreißendes Ereignis stattfindet. Da das Ereignis an sich nicht gezeigt, sondern durch den beginnenden Kampf nur angedeutet wird, sind die Zuschauer gezwungen, sich die Szene vorzustellen. Ihnen wird keine Vergewaltigung präsentiert, wie in so vielen Filmen auf immer sehr ähnliche Weise, sondern eine Leerstelle, die sie selbst füllen müssen. Da die Szene in der Phantasie der Zuschauer stattfindet, sie also aktiv am Erzählen der

⁵⁰⁰Auf ein ähnliches Beispiel verweist Janet Wolff. In einem kritischen Dokumentarfilm über Pornographie wurde so viel pornographisches Filmmaterial verwendet, daß die versehentlich im Publikum sitzenden Zuschauer, die mit der Absicht gekommen waren, einen Pornofilm zu sehen, dennoch zufrieden waren. Vgl. dazu Wolff, Janet: *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Cambridge 1990. S. 120-141.

Geschichte beteiligt sind, ist das Gewaltereignis wesentlich eindrücklicher, als wenn sie sich zum wiederholten Mal eine solche Szene angeschaut hätten.

Die Auslassung spiegelt eher die Perspektive des Opfers als die des Täters, denn sie bewirkt, daß die Gewalt, über die erzählt werden soll, nicht reproduziert wird. Zwar hat niemand die Kontrolle über die Vorstellungskraft des Betrachters, doch diese Vergewaltigungsszene regt, anders als Episoden in vergleichbaren Filmen, nicht zu sadomasochistischer Phantasie an. Dies liegt vor allem daran, daß hier aus der Sicht der Vergewaltigten erzählt wird. Die Tat an sich ist eine Leerstelle, bzw. hat mit dem Kameranäher auf den Tisch einen Stellvertreter gefunden. Geht man davon aus, daß für die Opfer ein Sprechen über Gewalterfahrung nur bedingt möglich ist und in den meisten Fällen geschwiegen wird, dann nimmt *Flame* ganz deutlich die Perspektive des Opfers ein.⁵⁰¹ Denn für das Schweigen gibt es mehrere Ursachen. Ruth Seifert (1993) beispielsweise führt das Schweigen der Vergewaltigungsopfer im 2. Weltkrieg u. a. darauf zurück, "daß kein Diskurs zur Verfügung stand, innerhalb dessen die Frauen ihre Erlebnisse in einer ihre Würde bewahrenden Form hätten artikulieren können. Die herrschende Betrachtungsweise beinhaltete keine weibliche Perspektive und räumte weder der Erfahrung von Frauen noch ihrer Würde Raum ein."⁵⁰² In *Flame* wird diesem fehlenden Diskurs Rechnung getragen. Damit verweigert sich der Film gleichzeitig einem Diskurs, der Gewalt zwar thematisiert, die Opfer dabei jedoch an den Rand drängt, oder, wie Claudia Opitz (1993) verdeutlicht, völlig ignoriert. Ein Erzählen über Vergewaltigung bedeutet oftmals die Fortführung des Krieges: "die detaillierte Schilderung von Gewalt an Frauen dient in den meisten historischen Berichten gewissermaßen der Fortführung des Konflikts unter Männern mit anderen Mitteln."⁵⁰³ *Flame* hingegen hat ein anderes Anliegen. Hier geht es primär um das Opfer, dem ein Sprechen über

⁵⁰¹ Leonore Terr berichtet aus der psychiatrischen Praxis, wie Opfer oder zum Zeitpunkt der Tat sehr junge und unschuldige Zuschauer von Gewaltverbrechen die Ereignisse erst nach Jahren der therapeutischen Behandlung erinnern und in Worte fassen können. Vgl. dazu Terr, Lenore: *Schreckliches Vergessen, heilsames Erinnern. Traumatische Erfahrungen drängen ans Licht*. München 1997. (Am. Erstausgabe: 1994).

⁵⁰² Seifert, Ruth: "Krieg und Vergewaltigung. Ansätze zu einer Analyse." In: Alexandra Stiglmayer (Hrsg.): *Massenvergewaltigung. Krieg gegen die Frauen*. Frankfurt, a.M. 1993. S. 109.

⁵⁰³ Opitz, Claudia: "Von Frauen im Krieg zum Krieg gegen Frauen. Krieg, Gewalt und Geschlechterbeziehungen aus historischer Sicht." In: Gisela Gräning (Hrsg.): *Sexuelle Gewalt gegen Frauen - kein Thema?* Münster 1993. S. 25.

das Ereignis kaum möglich ist. Die Darstellungsweise der Vergewaltigungsszene verweist auf eben diese Sprachlosigkeit.⁵⁰⁴

Auch Yvonne Vera ist sich des Problems des Sprechens sehr bewußt. Bei der Lektüre ihrer Texte wird immer wieder deutlich, daß sie alle Möglichkeiten nutzt, die ihr das Medium Sprache bietet. Insbesondere in *Under the Tongue* geht es um den Akt des Sprechens. "A woman cannot say the heaviness of her life, just like that, without madness." (UT 10) Doch da Zhizha nicht verrückt wird, hat sie eine Sprache gefunden, in der sie schließlich erzählen kann. Darüber hinaus lesen sich hier einige Szenen wie ein dauernder Verweis auf das dem Sprechen über Gewalt stets inhärente Schweigen. Denn der Inzest, die Tat an sich, wird an keiner Stelle benannt oder detailgetreu, etwa den Asprüchen eines Polizeiberichts entsprechend, wiedergegeben. Vielmehr ist der Text eine stete Annäherung an die Erinnerung. Dabei steht nicht die Tat, sondern vielmehr der Erinnerungsprozeß im Mittelpunkt. Ganz ähnlich verfährt Vera in *Without a Name*. Auch hier geht es weniger um den genauen Ablauf der Tat, sondern vielmehr um das Ringen um Worte und die damit einhergehende Bewältigung der Katastrophe. Bei der Beschreibung einer solchen Tat, die in erster Linie das Ziel hat, das Opfer als Individuum auszulöschen, fällt dem Opfer das Sprechen besonders schwer. Ähnlich wie in *Flame* wird in *Without a Name* diesem Aspekt besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

Betrachtet man die Vergewaltigungsszene in *Without a Name*, so fällt als erstes auf, daß es verschiedene Versionen dieses Ereignisses gibt. Es scheint, als ob die Erzählerin mehrere Anläufe nimmt, um davon zu berichten. Ähnlich wie in *Flame* ist die Tat an sich dennoch stets eine Auslassung. Vor allem in der ersten Version wird dies deutlich. Mazvita erzählt ihrem Geliebten Nyenyedzi von dem Vorfall und will ihm damit gleichzeitig erklären, aus welchem Grund sie das Land verlassen muß: "I felt something pulling me down into the grass. [...] I tumbled through that mist, screaming into the grass. I had forgotten about my legs. It was a man that pulled me into

⁵⁰⁴Die historische Entstehungsgeschichte der Filmszene ist besonders interessant. So berichtete der Produzent Simon Bright anlässlich der Vorführung des Films im HdKdW (Berlin, den 13.11.97), daß im Drehbuch eine andere Version der Vergewaltigungsszene vorgesehen war. Eine Szene, die die Tat detailliert zeigt. Doch die Schauspielerin weigerte sich, sie zu spielen. Gründe nannte Simon Bright nicht. In der zimbabwischen Öffentlichkeit hat der Film jedoch schon während der Dreharbeiten für Aufsehen gesorgt. So ließ die Vereinigung der Kriegsveteranen Teile des Films wegen Pornographie beschlagnahmen. Da es in *Flame* keine sexuellen Szenen gibt, kann diese Maßnahme sich nur gegen die Vergewaltigungsszene gerichtet haben.

that grass. He held a gun. I felt the gun, though I did not see it. After that experience, I decided to leave." (WN 23) Zwischen dem Erfühlen der Pistole und dem von der Erzählerin nach dem Erlebnis gezogenen Konsequenz klafft eine Lücke. Diese Lücke wird erst im Laufe des Romans geschlossen. Dabei geht es jedoch an keiner Stelle um einen im juristischen Sinn genauen Tathergang. Vielmehr steht, wie immer in Veras Texten, die Perspektive des Opfers im Mittelpunkt. Auf diese Weise ist der Bericht von der Vergewaltigung zugleich ein Bericht über den Umgang mit dem Geschehenen.

The silence was not a forgetting, but a beginning. She would grow from the silence he had brought to her. Her longing for growth was deep, and came from the parts of her body he had claimed for himself, which he had claimed against all her resistance and her tears. So she held her body tight to close him out, to keep the parts of her body that still belonged to her, to keep them near to herself, recognizable and near. (WN 29)

Sowohl die Darstellung der Vergewaltigungsszene in *Without a Name* als auch die in *Flame* sind ein Gegenentwurf zum herrschenden Diskurs über Vergewaltigung. Beides mal gelingt es, von Gewalt zu erzählen, und gleichzeitig die Würde der Opfer zu bewahren. Die Demütigung der beiden Frauen steht zwar im Zentrum, doch es wird niemals über sie, sondern immer aus der Sicht von Mazvita und Flame gesprochen. Ihre Perspektive bestimmt die Erzählung.

Mit Gayatri Spivak könnte man sagen, daß bei Vera und Sinclair die Sprachlosen eine Sprache gefunden haben. Denn ihre Art des Erzählens, und dabei gerade auch ihr Schweigen, bestimmt sowohl den Roman als auch den Film. Mehr noch, hier wird ein Diskurs geführt, der der von Ruth Seifert geforderten weiblichen Perspektive, die sowohl der Würde als auch der Erfahrung von Frauen Platz einräumt, entspricht.⁵⁰⁵ Wesentlich ist dabei, daß insbesondere Veras Texte von der Erfahrung des Schweigens zeugen. Denn mit Obioma Nnaemeka (1994) und Mariama Bâ gehört gerade das Schweigen zu den wesentlichen Erfahrungen von Frauen. Wenn das Schweigen dann jedoch gebrochen wird, entfaltet sich eine enorme kreative Kraft.

⁵⁰⁵Elleke Boehmer zeigt, daß gerade die Literatur von Frauen den Frauen eine eigene Identität verschafft. "To write is not only to speak for one's place in the world. It is also to *make* one's own place or narrative, to tell the story of oneself, to create an identity." Boehmer, Elleke: "Stories of Women and Mothers: Gender and Nationalism in the Early Fiction of Flora Nwapa." In: Nasta, Susheila (Hrsg.): *Motherlands. Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*. London 1991. S. 10.

According to [Mariama Bâ], women have much to say, but they remain reticent about writing; this reticence, the unsaid, the unwritten, the silence eventually propel many women into the asylum. Within this context, she concludes, the liberating force of language remains a central and recurring motif in their writing. Furthermore, the heteroglossic nature of the unsaid/silences and the multivocality of the unsaid (when it becomes said) creates a sense of tension and vibrancy in their works.⁵⁰⁶

Insbesondere bei Vera ist dies zu spüren. Sie bedient sich in erster Linie des Körpers, um das Schweigen zu brechen. Auf diese Weise erscheint das Sprechen in Veras Texten beinahe als körperlicher Akt. "[W]e experience a new immediacy of inspiration coming from the body, of expression through/with the body"⁵⁰⁷, so Veit-Wild (1996). Sie zeigt, daß damit Veras Stil dem weiblichen Schreiben sehr nahe kommt. Denn mit Hélène Cixous (1976) ist schon das Wortergreifen von Frauen ein körperlicher Akt.

Im gewissen Sinne klingt im weiblichen Schreiben unaufhörlich der Schmerz wieder, den das mündliche Wortergreifen in der Frau auslöst [...]. [...] Hör eine Frau in einer Versammlung sprechen [...]: sie "spricht" nicht, sie schleudert ihren bebenden Körper empor, läßt sich fallen, ganz und gar geht sie in Stimme über, mit ihrem gesamten Körper unterstützt sie lebhaft die "Logik" ihrer Rede: ihre Fleisch redet wahr. Sie setzt sich aus. Im Fleische materialisiert sie, was sie denkt, sie bedeutet es mit ihrem Körper. In ihrem Körper ist eingeschrieben was sie sagt.⁵⁰⁸

In weiten Teilen lesen sich Veras Texte genau so. Vor allem dann, wenn wie in der Vergewaltigungsszene über Gewalterfahrung erzählt wird.⁵⁰⁹

⁵⁰⁶Nnaemeka, Obioma: "From Orality to Writing: African Women Writers and the (Re)Inscription of Womanhood." *RAL*. 24,4, 1994. S. 151.

⁵⁰⁷Veit-Wild, Flora: "'Women Have No Mouth': Body, Pain and Authorship in African Women's Writing." *ZiF Sonderbulletin*. "Curriculum Transformation." Humboldt-Universität. May 21-22 1996. S. 41. Vgl. dazu auch dies.: *Borderlines of the Body in African Women's Writing*. Unveröffentlichter Vortrag an der SOAS. November 1996 und dies.: "Furchtbar statt fruchtbar. Der weibliche Körper in der afrikanischen Literatur." *iz3w*. März 1997. S. 38-41.

⁵⁰⁸Cixous, Hélène: "Schreiben, Feminität, Veränderung." *alternative*. Das Lächeln der Medusa. Frauenbewegung, Sprache, Politik. 19, Juni/August 1976. S. 143. Für Chikwenye Okonjo Ogunyemi repräsentiert Cixous den Teil der Feministinnen, bei denen alle Frauen weiß (oder "passing") sind. Cixous übersieht den Faktor Race. Vgl. dazu Ogunyemi, Chikwenye Okonjo: *Africa Wo/Man Palava. The Nigerian Novel by Women*. Chicago 1996. S. 106 ff.

⁵⁰⁹Während Vera von den einen vor allem für ihre besondere Ausdrucksweise viel lobende Aufmerksamkeit zuteil wird, stören sich andere gerade an ihrer Sprache. Eine der ganz wenigen schlechten Kritiken, die Veras Werk im Laufe der Zeit erhalten hat, ist von Manfred Loimeier. "Yvonne Veras Maniertheit, ihre Vorliebe für eine expressive Düsternis, läßt jedoch keinen Schrecken entstehen, sondern führt bloß zu bisweilen hohl schepperndem Wortgeklingel." Loimeier, Manfred: "Ylang - Ylang - Blüten und verbrannte Erde." *die tageszeitung*. 15.10.1997. Literataz. S. 13.

Veras Texte widerlegen damit die vielfach, u. a. auch von Janet Wolff (1990) vertretene Meinung, (nackte) weibliche Körper könnten niemals anders als als Objekte des männlichen Blicks abgebildet werden. "[It] appears to be that women's bodies (particularly the nude, though not just that) *cannot* be portrayed other than through the regimes of representation which produce them as objects for the male gaze, and as the projection of male desires."⁵¹⁰ Die Erzählerin bei Vera widersetzt sich gerade durch die Einbeziehung des weiblichen Körpers dem männlichen Blick und führt einen Diskurs, der deutlich vom herrschenden Diskurs über weibliche Gewalterfahrung abweicht. Hier wird von Vergewaltigung gesprochen, ohne wie bei Kaplan die Gewalt zu reproduzieren. Doch ein Erzählen von weiblicher Gewalterfahrung, bei der die Würde des Opfers intakt bleibt, erfordert keineswegs immer eine Autorin bzw. weibliches Schreiben. Auch Sinclairs Film ist nicht in diesem Sinne zu verstehen. *Flame* markiert die Szene in erster Linie durch eine Auslassung. Ganz ähnlich verfährt auch der Erzähler in J. M. Coetzees *Disgrace* (1999). Nachdem Lucy und ihr Vater David in ihrem Haus von drei Männern überfallen wurden, besteht Lucy darauf, daß ihr Vater seine und sie ihre Geschichte des Überfalls erzählt. "David, when people ask, would you mind keeping to your own story, to what happened to you?' / He does not understand. / 'You tell what happened to you, I tell what happened to me,' she repeats. / 'You're making a mistake,' he says in a voice that is fast descending to croak. / 'No I'm not,' she says."⁵¹¹ Lucy, das Opfer einer Bandenvergewaltigung, will sicherstellen, daß allein aus ihrer Perspektive über die Tat gesprochen wird. Sie als Opfer beansprucht die Macht des Erzählens und der Interpretation für sich. Auf diese Weise wird auch bei Coetzee der weibliche Körper nicht als Objekt des männlichen Blicks abgebildet.

Die Beispiele verdeutlichen, daß es eine ganze Reihe von Strategien gegen die Reproduktion von Gewalt gibt. Eine wesentliche Rolle spielt dabei die Erzählperspektive. Insbesondere bei Vera wird dies klar. Denn hier erhalten die zum Schweigen Gebrachten eine Stimme. Mehr noch, Vera entwirft eine Sprache, in der es den Schweigenden überhaupt erst möglich ist, zu sprechen. Auf diese Weise werden sie sichtbar. Folgt man Ogunyemi (1996), so sind im kolonialen Kontext die Unsichtbaren stets die Frauen. "Colonialism silenced women and made them invisible, since the colonialist talked only with male

⁵¹⁰Wolff, Janet: *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Cambridge 1990. S. 128.

⁵¹¹Coetzee, J. M.: *Disgrace*. London 1999. S. 99.

leaders to keep the peace. Postcolonialism is beginning to restore women's voice, to some degree."⁵¹² In diesem Sinn ist Vera zutiefst postkolonial. Doch Vera geht in *Without a Name* noch einen Schritt weiter. Mazvita wird hier selbst zur Täterin. Sie tötet ihr eigenes Kind.⁵¹³ Als eine der wenigen Texte afrikanischer Literatur ist hier Mutterschaft eine Last und kein Segen. "Mazvita is shown throughout the text as a woman who sees motherhood as a burden", so Pauline Dodgson. Damit paßt sie nicht in das Bild der Frau in ihrer Gesellschaft. "Mazvita's horror at her pregnancy and denial of her motherhood [makes her] 'unnatural', in her society."⁵¹⁴ Für Penny Ludicke (1997) verfügt Mazvita über ein ähnliches Potential wie Nehanda. "Like Nehanda, Mazvita is a woman of vision, but one who has been cut off through war and death from her ancestral past. Her visions are incoherent, fragmented and chaotic, representative of the clamorous, articulate and confused voices of the Zimbabwean people, and her character is self-willed."⁵¹⁵ Der Krieg, vor allem die in Kriegszeiten übliche Gewalt gegen Frauen, verhindert jedoch, daß sie zu einer Nehanda wird.

In jedem Fall aber erfüllt Mazvita nicht die ihr in der zimbabwischen Gesellschaft zugewiesene Rolle. Denn besonderes interessant ist, daß sie trotz der Ermordung ihres Kindes den Status als Opfer behält. Der Mord an ihrem Baby unterstreicht ihr tragisches Schicksal sogar noch. Dies funktioniert nur, da das Baby im Text nicht als Subjekt etabliert ist. Es hat weder einen Namen, noch ein eindeutiges Geschlecht. Betrachtet man die Figur mit Judith Butler (1993), so existiert sie nicht, denn "die Besetzung des Names ist das, wodurch man, ganz ohne Wahl, im Diskurs situiert wird."⁵¹⁶ Vor allem im kolonialen

⁵¹²Ogunyemi, Chikwenye Okonjo: *Africa Wo/Man Palava. The Nigerian Novel by Women*. Chicago 1996. S. 95.

⁵¹³Die Idee zu dem Roman hatte die Autorin angesichts der in Afrika stets präsenten Geste, sich ein Baby auf den Rücken zu binden. "[O]ne time I just remembered it [...] but changed the moment: and the child was no longer living and I wondered what it would be like [...] if the child had died." Bednarek, Marcus: *Yvonne Vera - Schriftstellerin in Afrika*. 11.10.1997. Deutschlandfunk. Manuskript der Radiosendung. S. 5. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß in Sekai Nzenza-Shands *Songs to an African Sunset* auch eine weibliche Figur auftaucht, die sich wie in *Without a Name* ein totes Baby auf den Rücken gebunden hat. Doch hier ist es eher ein Zeichen von Fruchtbarkeit. Die Frau will zeigen, daß sie fähig ist, ein Kind zu bekommen. Ob das Kind lebt oder tot ist, spielt dabei keine Rolle. Vgl. dazu Nzenza-Shand, Sekai: *Song to an African Sunset. A Zimbabwean Story*. Melbourne 1997. S. 70.

⁵¹⁴Dodgson, Pauline: "Coming in From the Margins: Gender in Contemporary Zimbabwean Writing." In: Deborah Madsen (Hrsg.): *Post-Colonial Literatures. Expanding the Canon*. London 1999. S. 98.

⁵¹⁵Ludicke, Penny: "Writing from the Inside-Out, Reading from the Outside-In: A Review of Yvonne Vera's *Nehanda* and *Without a Name*." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 72.

⁵¹⁶Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a.M. 1997. (Am. Erstausgabe: 1993). S. 174.

Kontext verweist, so Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi (1997), die Namenlosigkeit von Kolonisierten auf ihren unmenschlichen Status innerhalb der kolonialen Gesellschaft. "It is the namelessness of these people that most eloquently speaks of the dehumanizing effect of the apartheid system under which they live."⁵¹⁷ So scheint auch für Mazvita das Baby kein eigenständiges Wesen zu sein. "She had no name for the baby. [...] A name binds a mother to her child." (WN 75) Mazvita und ihr Kind sind also ohne Bindung.⁵¹⁸ Auch die Erzählerin benennt es nicht und läßt darüber hinaus sogar das Gender des Kindes offen. Mal ist es männlich, mal weiblich. "Mazvita circled the baby with her arms, and held him down." (WN 16) Und an anderer Stelle: Mazvita "simply held the child, and fed her from her breast." (WN 75) Lediglich als Mazvita von ihrem Geliebten Nyenyedzi träumt, hat das Kind eine Identität. "She called the child Nyenyedzi, in her dream, because the child was a boy." (WN 79) Man könnte die doppelte Zuweisung von Gender sicherlich als Hinweis auf eine unzuverlässige Erzählerin oder gar schlechte Autorin deuten, doch da im Text kaum Anhaltspunkte zu finden sind, daß das Kind überhaupt lebt, verweist die Identitätslosigkeit in erster Linie auf die Form seiner/ihrer Existenz. Denn das Kind erscheint im Text lediglich in Bezug zur Mutter. So entsteht der Eindruck, als ob das Töten des Kindes, wenn überhaupt, eine Gefahr für die Mutter darstellt und nicht etwa das Kind bedroht. Da das Kind im Grunde nicht existiert, fällt auch sein Tod nicht ins Gewicht.

Fragt man nach dem Vater des Kindes, so gibt der Text zwar auch hier keine genaue Auskunft, doch vermutlich ist die Schwangerschaft eine Folge der Vergewaltigung.⁵¹⁹ "Mazvita had lost her seasons of motherhood. She did not question this dryness of her body but welcomed it as a beginning, a clear focus of her emotions, a protecting impulse." (WN 29) Für Mazvita ist diese Veränderung keinesfalls bedrohlich, denn sie interpretiert sie nicht als Schwangerschaft. Als sie dann schließlich erkennt, daß sie ein Kind bekommt, fühlt sie sich betrogen. "Mazvita [...] felt disgraced by the way her

⁵¹⁷Nfah-Abbenyi, Juliana Makuchi: *Gender in African Women's Writing. Identity, Sexuality, and Difference*. Bloomington 1997. S. 124.

⁵¹⁸Claudia Card verweist auf die Folgen von kriegerischer Vergewaltigung. "As forcible impregnation, martial rape can be an instrument of genetic imperialism. Where the so-conceived child's social identity is determined by the identity of the biological father, impregnation by martial rape can undermine family solidarity among the dominated." Card, Claudia: "Martial Rape." In: Wiener Philosophinnen Club (Hrsg.): *Krieg/War. Eine philosophische Auseinandersetzung aus feministischer Sicht*. München 1997. S. 33.

⁵¹⁹In einem Interview zu dem Roman bestätigt Yvonne Vera diese These: "the man who had raped the woman when she did conceive was fighting for her freedom". Bednarek, Marcus: *Yvonne Vera - Schriftstellerin in Afrika*. 11.10.1997. Deutschlandfunk. Manuskript der Radiosendung. S. 5.

body had betrayed her. [...] She did not understand how the baby had chosen her like that, creeping into her life, surprising her." (WN 74) Da die Schwangerschaft aufgrund einer Vergewaltigung entstanden ist, wird der Mord an dem Kind noch plausibler. Als ständiger Verweis auf die Gewalttat kann es sich der Mutterliebe nicht sicher sein. Mazvita bemerkt das Kind kaum. So hört sie nicht den Atem des Kindes, sondern lediglich die Geräusche des Ofens. "One morning, after she had again woken dripping in sweat, Mazvita sat by the window and watched the child as it lay on the bed [...]. She heard the soft whirl of the paraffin stove, because she had lit it to boil some water." (WN 80) Ähnlich wie Mazvita nimmt auch die Erzählerin das Kind nicht wahr. An keiner Stelle des Textes findet sich ein Verweis, daß das Kind irgendein Geräusch oder eine Bewegung machen würde. Die einzigen Lebenszeichen sind Mazvitas gelegentliche Stillversuche. Noch nicht einmal an die Entbindung kann sie sich erinnern. "Mazvita had no memory of giving birth to this child. Joel told her it was her child." (WN 80) Aus medizinischer Perspektive sind dies sicherlich Hinweise auf eine schwere Kindbettdepression oder gar Kindbettfieber.⁵²⁰ Auf der erzählerischen Ebene bewirkt die Negation des Kindes, daß es nicht als Subjekt etabliert wird und damit auch ein Mord an ihm/ihr nicht als Gewalttat wahrgenommen werden kann.

Mit dieser Konstruktion weicht Vera deutlich vom Bild der kindsmordenden Mutter als Inkarnation des Bösen ab.⁵²¹ Da in *Without a Name* die Tat aus Mazvitas Perspektive geschildert ist, wird der Mord zur logischen Konsequenz ihres bisherigen Lebens. Hier geht es also ausschließlich um das Schicksal der Täterin. Allein ihre Sicht auf das Geschehen steht im Mittelpunkt. Opfer und Zuschauer sind weitestgehend ausgeblendet. Vera vollzieht damit einen Perspektivenwechsel und macht einen ähnlichen Schritt wie ihre frankophonen Kolleginnen. Denn im frankophonen Raum ist es, so

⁵²⁰Vgl. dazu Edelmann, Lilo, Shirley Seul: *Die Hebammen-Praxis. Das Begleitbuch für Schwangerschaft, Geburt und Wochenbett*. München 2000. Zum Thema Geburt vgl. auch Labouvie, Eva: *Andere Umstände. Eine Kulturgeschichte der Geburt*. Köln, 1998. Sie zeigt für den ländlichen europäischen Raum, wie vom 16. bis 19. Jahrhundert Schwangere, Gebärende und ihre Helferinnen Kinder zur Welt gebracht haben. Im Mittelpunkt stehen dabei die emotionalen, rituellen und religiösen Aspekte.

⁵²¹Auch bei Nawal El Saadawi findet sich in dieser Hinsicht eine interessante Figur. Eine Intersexe mordet ganz selbstverständlich Neugeborene. "Für die Dorfbewohner von Kafr El Teen war sie Om Saber, die Daya, weder Mann noch Frau, sondern ein asexuelles Wesen, das keine Verwandte und keine Nachkommen hatte. [...] Sie war unaufhörlich damit beschäftigt, die Probleme der Frauen zu beseitigen, machte Abtreibungen mit Hilfe eines Mouloukheya-Stengels, erwürgte ein Neugeborenes, wenn es sein mußte, oder ließ es verbluten, indem sie es unterließ, die Nabelschnur abzubinden." Saadawi, Nawal El: *Gott stirbt am Nil*. München 1994. (Arab. Erstausgabe: 1975). S. 86.

Cazenave (1996), die neue Generation von Schriftstellerinnen, die neue Formen und Inhalte erprobt. "Within a decade, the voice of women writers became more openly rebellious, directly engaged, and markedly visible in both its themes and expression." Dies gilt insbesondere in Hinblick auf Gender. "As the positions of mothers, children, and family are redefined by women writers, so is man in his status as father; these reevaluations are indispensable steps in the development of a new sexual ethic."⁵²² Kenneth Harrow (1998) glaubt zwar nicht an eine neue Generation, doch auch für ihn steht diese Entwicklung in direktem Zusammenhang mit einem Infragestellen gesellschaftlicher Strukturen. Dabei sind für Harrow, ähnlich wie auch schon für Cixous, Form und Inhalt untrennbar.

[T]he new generation of feminist authors call into question the traditional procreative function, they are subverting the patriarchal postcolonial order that has excluded women from power. / The textual equivalents to this new program are to be seen not only in marginalized nightmarish figures - mothers killing children, going insane, attacking their husbands or themselves - but especially in their accounts, at times desperate, at times ebullient, at times at the limits of coherence. [...] It is only through the extremity in speech, as in subjective space, that the quiet voice of control is revealed for what it is and can be called into question. More than silence, then, it is the otherness of the women's voice at the site of enunciation, her fragmentation as condition for speaking as well as for silence, that is necessary for the interrogation of patriarchal logocentrism.⁵²³

Die Wechselwirkung zwischen Sprache und der Macht der Interpretation sind in der neueren Literatur von Frauen besonders greifbar. Bei Vera drückt sich dies in der Perspektive aus, die ihre Erzählerinnen einnehmen. In *Without a Name* ist es die Perspektive von Mazvita. Nur ihre Sicht auf Welt wird abgebildet, alles andere ist marginal oder völlig ausgeblendet.

Der Zusammenhang zwischen Form und Inhalt ist jedoch nicht nur ein Phänomen in Texten von Autorinnen. Auch in John Eppels *The Giraffe Man*

⁵²²Cazenave, Odile: *Rebellious Women. The New Generation of Female African Novelists*. Boulder 2000. (Franz. Erstausgabe: 1996). S. 4 und S. 113. Mit Yvonne Vera vergleichbar ist vor allem die in Mauritius lebende südafrikanische Autorin Lindsey Collen. Auch in ihren Romanen geht es stets um die mit einem außergewöhnlichen Tabu belegten Themen wie Vergewaltigung, Abtreibung, Fehlgeburt oder Magersucht. In *Getting Rid of It* beispielsweise trägt eine junge Frau ihren fehlgeborenen Fötus in einer Plastiktüte mit sich herum. Sie weiß nicht, wo sie ihn lassen soll. Erst mit Hilfe ihrer beiden Freundinnen findet sie eine Lösung. Parallelen ergeben sich insbesondere zwischen Veras *Under the Tongue* und Collens *The Rape of Sita*. Beide Texte befassen sich mit der Erinnerung an eine Vergewaltigung. Vgl. Collen, Lindsey: *There is a Tide*. London 1990; dies.: *The Rape of Sita*. London 1995. (Erstausgabe: 1993) und dies.: *Getting Rid of It*. London 1997.

⁵²³Harrow, Kenneth: "'I'm not a (Western) Feminist but ...' - A Review of Recent Critical Writings on African Women's Literature." *RAL*. 1998. S. 185.

(1994) ist eine Welt voll Wahnsinn, Alpträumen und Gewalt entworfen. Hier geht es vor allem um die koloniale Gesellschaft, die ihre Grundwerte aus Rassismus und Sexismus bezieht und daran schließlich zu Grunde geht. Der Erzählstil ist fragmentarisch, und an vielen Stellen läßt sich (Alp-)Traum und Wirklichkeit kaum mehr auseinanderhalten. Schläge, Verstümmelung, (Kinds-)Mord und Kannibalismus bestimmen den Alltag.

I have a wife whom I don't recognize. [...] She tells me she is very hungry, she wants to eat our child, our son. / "No! you cannot eat our son," I tell her. "Go and look for a domestic animal to kill. The suburbs of Bulawayo are teeming with them." But she is bored with dogs and cats and budgies - she wants our little boy. / She begins crooning. A lullaby. My vertebrae crack and, slowly, painlessly, I turn into a giraffe. I feel safe now. I have no wife, no child; just a few ox-peckers to keep me company in my swaying gallop for freedom. But before I reach the sanctuary of the bushveld, I turn back into a man, and there she is, my wife, making her terrible demands. I wake up in a cold sweat. (GM 51)

Anders als in *Without a Name* ist die Perspektive der mordenden Mutter hier völlig ausgeblendet. Ihr Handeln wird durch den Blick von Außen zu einer nicht nachvollziehbaren, grauenvollen Tat. Die Figur ist die Inkarnation des Bösen. Auch in Chenjerai Hoves *Shadows* ist Kindsmord und Kannibalismus ein deutliches Zeichen für Chaos, Untergang und das Böse schlechthin. "She is the mother-witch who wants to eat the flesh of her own little one. The woman is in trouble. For many years she has been eating the flesh of other women's babies." (SH 52) Dabei sind es stets die Mütter, die ihre Kinder töten bzw. essen.⁵²⁴ Väter scheinen entweder überhaupt keine Rolle zu spielen oder müssen wie bei Eppel hilflos dem Geschehen beiwohnen. Auf diese Weise wird zwar sichtbar, daß eine Gesellschaft krankt, doch die bestehenden Gesellschaftsstrukturen werden nicht in Frage gestellt. Noch immer ist es die Frau/Mutter, die das Schicksal der Kinder verantwortet. Damit reproduzieren die Texte, trotz ihres in vielerlei Hinsicht sehr kritischen Blicks, die herrschenden Genderrollen.

⁵²⁴Shulamit Shahar zeigt für den europäischen Raum, daß im Mittelalter zum Bild der Hexe auch die Kindsmörderin gehörte, die die getöteten Kinder angeblich Dämonen weihte. Der Mythos des Kinderfressens ist vor allem Ausdruck von Antisemitismus. Den Juden wurde vorgeworfen, Christen Kinder zu töten, um mit ihrem Blut Matze zu backen. U. a. zeugt der Kindlifresser-Brunnen in Bern davon. Shahar deutet "Antisemitismus und Hexenwesen [...] als Projektion latenter, Schuldgefühle verursachender Wünsche oder auch als Übertragung des Bildes vom strengen, Strafen bis hin zur Kastration androhenden Vater auf die Juden". Vgl. Shahar, Shulamit: *Kindheit im Mittelalter*. Reinbek 1993. (Am. Erstausgabe: 1990). S. 160.

Frauen sind also, sobald sie in ihrer Rolle als Mütter versagen, stigmatisiert. So gelten sie bei Eppel und Hove fortan als Inkarnation des Bösen. Doch auch wenn eine Frau aus Egoismus, Hörigkeit oder vielleicht reiner Dummheit ihr Kind tötet, wird sie dafür verurteilt und hart bestraft. Die Erzähler machen hier keinen Unterschied. In Solomon Mutswairos *Feso* (1957) beispielsweise erzählt eine der Figuren die Geschichte einer jungen Mutter, die zur Kindsmörderin wird. Zusammen mit ihrem Geliebten tötet sie ihren Ehemann. Auf der Flucht vor möglicher Vergeltung verlangt ihr Geliebter dann, das Kind in einem Fluß zu ertränken. Rudo, die junge Frau, kommt dem Wunsch ohne größeren Widerstand nach. Zumindest macht es diesen Eindruck, da der Erzähler aus der Sicht von außen berichtet. Kein innerer Monolog, keine erlebte Rede, die über Rudos Beweggründe und ihre Gefühle Auskunft geben könnte.

Muhwati faced Rudo and said, "I know of a truth that you love me. But there is still one barrier between us." Rudo was startled. [...] "The baby! I mean *your* baby!" he said, pointing to it. [...] "What's wrong with it?" she asked, sickened in her soul, almost comprehending ... "The baby is a danger for me, a real danger - I mean when he is grown up." [...] "He will seek after my life. He will destroy me when all is revealed about the death of his father." [...] "Cast him away!" [...] "No! No! No! You can't do that with an innocent baby!" the mother remonstrated. "No one will ever tell him he is not your very own son. We will go so far from our village no one will know our story." "Then you are none of me," he said, with a hardened heart. "I will not accept him as my son." Then, slowly and painfully, the mother's emotions began to rise. She could not restrain herself as tears rolled down her cheeks. She looked all around her, thick forests, with all those prowling beasts; no sign of human life anywhere near. Then, closing her eyes, she threw the baby into the surging flood. It gave one cry and disappeared into the dark, rushing waters. (FO 116)

Rudos Perspektive ist hier beinahe völlig ausgeblendet. Anders als Mazvita aus *Without a Name* erscheint sie daher nicht als ein zur Täterin werdendes Opfer, sondern ist die unbedacht auf Befehl hin mordende Frau. Dabei hat auch sie keine andere Wahl, als das Kind zu töten. Sowohl Rudo als auch Mazvita sind nicht in der Lage, ein eigenständiges Leben zu führen, Rudo in der menschenleeren Wildnis und Mazvita im Dschungel der Großstadt.

Trotz der ähnlichen Umstände, unter denen die beiden töten, erscheinen die zwei Morde aufgrund der Erzählperspektive in völlig unterschiedlichem Licht. Hervorgehoben wird dieser Eindruck noch durch die voneinander abweichende Motivation der Frauen. Während es sich in *Without a Name* eher

um einen erweiterten Selbstmord handelt, geht es in *Feso* um den Wunsch nach Selbsterhaltung.⁵²⁵ So zumindest suggerieren es die Erzähler. Rudo hatte schon ihren Gatten ermordet, um mit ihrem Geliebten Muhwati ein neues Leben zu beginnen. Die Figur ist als untreue, hinterhältige Ehefrau und Mörderin bereits etabliert. Eine kaltblütige Kindstötung ist ihr nicht nur zuzutrauen, sondern auch logisches Resultat ihres bisherigen Lebenswandels. Als Muhwati zum Beweis ihrer Liebe und zu seiner eigenen Sicherheit die Tötung des Kindes verlangt, fällt Rudo dies zwar sehr schwer, doch sie befolgt Muhwatis Anweisung vergleichsweise prompt. Auch dies trägt weiter dazu bei, Rudo als lieblose Mutter zu konstruieren. Der Mord auf Befehl dient Muhwatis Schutz und sichert damit Rudos eigene Existenz. Dies scheint sie höher zu bewerten als das Leben ihres Kindes. So wird Rudo zu einer Frau, die auf Befehl hin tötet. Weder scheint sie über ihre Handlungen nachzudenken, noch wägt sie die möglichen Folgen ab. Dies ist zumindest der Eindruck, den sie erweckt, denn anders als in *Without a Name* existiert in *Feso* von der Figur lediglich eine Sicht von außen. Der Erzähler weiß nichts von Rudos Gedanken zu berichten. Führt man sich jedoch vor Augen, daß Rudo ihr Kind stets ganz selbstverständlich bei sich hat und völlig ungläubig auf Muhwatis Wunsch reagiert, so wird klar, wie schwer es ihr fallen muß, das Kind zu töten. Sicherlich war sie davon ausgegangen, ein neues Leben mit ihrem Sohn zu beginnen, denn in ihrem Geliebten sieht sie den Vater ihres Kindes. "No one will ever tell him he is not your very own son." (FO 116) Doch Rudo irrt sich und wird von dem betrogen, dem sie vertraute. Die Tötung des Kindes beweist letztlich nur das enorme Maß ihrer Abhängigkeit und ist nicht unbedingt ein Zeichen besonderer Kaltblütigkeit. Und dennoch ist sie aufgrund der Leserlenkung eher eine Täterin denn ein Opfer.⁵²⁶

⁵²⁵Das Motiv der Selbsterhaltung durch Kindstötung findet sich vor allem in Paulina Chizianes *Wind der Apokalypse*. Hier werden die Säuglinge zum Schutz der Gemeinschaft getötet. Denn im Bürgerkrieg, auf der Flucht vor dem Feind, verrät das Schreien der Kinder die ganze Gruppe. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang Freedom Nyamubayas Gedicht "The brave ones". Hier wird ein im Krieg geborenes Baby gepriesen, das anders als alle anderen Kinder niemals schreit. Vgl. dazu Chiziane, Paulina: *Wind der Apokalypse*. Frankfurt, a.M. 1997. (Port. Erstausgabe: 1993) und Nyamubaya, Freedom T. V.: *Dusk of Dawn*. Harare 1995. S. 45. Astrid und Marcus Cornaro weisen darauf hin, daß bei den San im präkolonialen Afrika Geburtenkontrolle "auch mittels Kindstötung" gebräuchlich war, denn die Gruppen mußten aufgrund der nomadischen Lebensweise klein gehalten werden. Cornaro, Astrid, Marcus Cornaro: *Zimbabwe. Das afrikanische Hochland zwischen den Flüssen Zambesi und Limpopo*. Köln 1991. S. 92.

⁵²⁶Hier ergeben sich durchaus Parallelen zu Fällen aus der Praxis. So zeigen Stammermann und Gransee anhand von deutschen Rechtsprozessen, wie Kindsmörderinnen sowohl in der Öffentlichkeit als auch vor Gericht ganz unterschiedlich bewertet werden können. Tötet eine Mutter "zum Wohl" des Kindes, handelt es sich also um einen erweiterten Selbstmord, dann bleibt sie durchaus die "gute Mutter". Tötet sie hingegen aus Eigennutz, wenn sie beispielsweise wie im Fall der Monika Weimar ihren Mann für einen (amerikanischen) Geliebten verlassen will, dann wird sie zur "Ami-Hure". Wie sich im letzten Fall gezeigt hat, wirkt sich dieses

Im Gegensatz zu Rudo erscheint Mazvita als das, was sie ist: eine abhängige und in ihrer Lebenssituation völlig verzweifelte junge Frau. Aus diesem Grund ist der Kindsmord eine plausible Schlußfolgerung, eine im Wahn geradezu rationale Entscheidung. Schon ohne Baby ist es ihr nicht gelungen, in der Stadt zu überleben. Stets brauchte sie Joels finanzielle Unterstützung. Der jedoch schmeißt sie kurz nach der Geburt des Kindes aus dem Haus. "'Leave. Tomorrow', he said with a prompt emphasis." (WN 83) Daraufhin faßt sie einen Plan. "Her decision came to her slowly. When it did come, she was not sure that the decision had been entirely her own." (WN 83) Schon hier, bevor die Tat überhaupt vollzogen ist, entlastet die Erzählerin Mazvita. Obwohl Mazvita der Mord im Gegensatz zu Rudo nicht befohlen wird, scheint sie keineswegs wirklich dafür verantwortlich zu sein. Als es dann schließlich zur Kindstötung kommt, wird der Tathergang im juristischen Sinne minuziös beschrieben. Dabei ist die Perspektive, wie schon in der Vergewaltigungsszene, stets die von Mazvita. Doch während es bei der Darstellung der Vergewaltigung vor allem um die Sicht des Opfers geht, geht es nun ausschließlich um die der Täterin. Da Mazvita im Text jedoch als Opfer etabliert ist und hier die Perspektive des Kinds schlicht nicht existiert, fällt es schwer, Mazvita überhaupt als Täterin auszumachen.

She stood with the baby balanced on one arm. She took the black tie from a rack in a corner of the room and dropped it over the child's neck. It rested over the child in a huge loop, which, on another occasion, would have made her laugh. She did not pause. She claimed her dream and her freedom. She was winged and passionate. She drew the bottom end of the tie across the baby's neck. She pulled at the cloth while the baby remained blinded and trusting. She strained hard and confidently though this pulling choked her and blinded her and broke her back. (WN 96)

Das Kind wird getötet, doch die körperlichen Folgen dieser Tat treffen Mazvita, nicht das Kind. Sie erstickt, erblindet und bricht sich den Rücken. Auf diese Weise entsteht der Eindruck, als ob der Mord im Grunde ein Selbstmord ist.

Bild verheerend für die Angeklagte aus. Denn trotz unklaren Beweisen ist sie zunächst schuldig gesprochen worden. Vgl. dazu Stammermann, Ulla, Carmen Gransee: "Zur Reproduktion von Normalitätsvorstellungen von Weiblichkeit durch Kriminalisierungsprozesse - Eine Rekonstruktion von Medienwirklichkeit." In: Frehsee, Detlev, Gabriele Löschper, Gerlinda Smaus (Hrsg.): *Konstruktionen der Wirklichkeit durch Kriminalität und Strafe*. Baden-Baden 1997. S. 435-455. Besonders erschreckend ist in diesem Zusammenhang, daß Kindsmorde, ebenso wie andere Morde, in Deutschland oft nicht als solche erkannt werden. Vgl. dazu Rückert, Sabine: *Tote haben keine Lobby. Die Dunkelziffer der vertuschten Morde*. Hamburg 2000.

Unterstrichen wird dieser Eindruck noch vom durchgehend verwendeten Stilmittel der erlebten Rede. Da man im Gegensatz zu Mutswairos Rudo Mazvitas Gedanken genau kennt, ist es unmöglich, in ihr eine kaltblütige Mörderin zu sehen. Denn schon als sie den Plan faßt, ihr Kind zu töten, ist sie nicht mehr bei klarem Verstand.

Her determination was amazing. She stood outside her desire, outside herself. She stood with her head turned away from this ceremony of her freedom, from this ritual of separation. She saw nothing of the wilderness in her actions, of the eyes dilating, of her furrowed brow, of her constricted face, of her elongated arms, of her shoulders stiff. She mistook her resolve for kindness. She saw nothing of her tears, yet she cried desperately in that triumph of her imagination, in that rejection of the things that were hers, that were of her body. Her forehead broke into ripples. Water fell from her forehead to her eyes, and blinded her. (WN 95)

Mazvita, die sich selbst kaum mehr wahrnimmt, kann die Brutalität ihres Plans nicht erkennen. Sie interpretiert ihre Entscheidung als Güte. Damit wird der Kindsmord anders als in *Feso* zu einer Entscheidung zu Gunsten des Kindes. Doch im Unterschied zu ihrem Verstand reagiert ihr Körper mit Trauer und Entsetzen. Auch dies wirkt für die Täterin entlastend. Es beweist, daß sie keine egoistische und kaltblütige Kindsmörderin ist, sondern vielmehr aus Liebe zu ihrem Kind die Tat begeht. Ihr Körper zeigt weiterhin "Muttergefühle". Mazvita kann lediglich die Dimension ihrer Handlung nicht erfassen.

Unmittelbar nachdem das Baby tot ist, erkennt Mazvita jedoch, was sie getan hat. Gleichzeitig begreift sie auch die Größenordnung ihrer Schuld. Diese Erkenntnis überwältigt sie völlig. Doch obwohl die Ermordung des Kindes ganz eindeutig als Unrecht gekennzeichnet wird, geht es an keiner Stelle um das Kind selber. Des Opfers wird nicht gedacht. Im Mittelpunkt steht vielmehr Mazvitas Schmerz. Ihre Perspektive bestimmt den Text. Auf diese Weise kann die Täterin zum Opfer werden.

She sought to discover the path she had taken towards this particular horror, but the memory hid from her. It came in flashes of fathomless and heavy guilt. [...] She was responsible for some horrible and irreversible truth concerning her actions. She held her breath tight, within her chest. There was a burning on her tongue. Her tongue seemed to grow in her mouth, into something large and unrecognizable. She could no longer breathe cleanly and regularly. (WN 97)

Besonders bemerkenswert ist, daß in einer Art Verschiebung nicht dem Kind, sondern der Mörderin der Atem ausgeht. Über den Atem des Kindes schweigt der Text. Dies zeigt ganz deutlich, wie Mazvitas Schmerz alles überdeckt.

Sogar die Qualen einer Erdrosselung treten in den Hintergrund. Mehr noch, sie existieren überhaupt nicht. Und da die Ermordung aus Mazvitas Perspektive erzählt wird, hat das Kind selbst im Tod keine Stimme. "She felt the neck break and fall over her wrist. She felt the bone at the bottom of that neck tell her that the child had died. The bone broke softly. The sound of it lingered long after she had heard it. The neck was broken." (WN 96) Ob es sich wehrt, ob es um Atem ringt, erfährt der Leser nicht. Anders als die Vergewaltigungsszene ist dies der Bericht von einer Gewalttat aus der Täterperspektive. Nicht das Kind, sondern Mazvita fühlt, wie seine/ihre Knochen brechen.

Vergleicht man die Kindsmordszenen aus *Without a Name* und *Feso*, so weichen sie deutlich voneinander ab. Während im ersten die erlebte Rede dominiert, bestimmt im zweiten die Sicht von außen den Text. Diese Differenz führt zu einer völlig unterschiedlichen Bewertung der Mörderinnen. Darüber hinaus wird dem bis auf wenige Ausnahmen stets passivem Säugling in *Without a Name* eine Mitschuld an seinem eigenen Tod zugeschrieben.

If the baby had fallen asleep right then [Mazvita] would have recovered from the madness that made her press her palm down, again, over the baby's eyes. [...] That pressing granted her an elaborate and fierce energy to free herself from this baby, it drove her into a violent but calculated trance as she moved forward towards the child and picked it from the bed. (WN 93)

Mazvita hätte die Tat nicht begangen, hätte das Kind die Augen von selbst geschlossen. So stirbt das Kind aufgrund einer der wenigen Handlungen, die es vollzieht. Das Offenhalten der Augen wird ihm/ihr zum Verhängnis. Mazvita ist also weiter entlastet. In *Feso* hingegen ist die Mörderin für ihre Tat voll verantwortlich. Dies liegt auch an der Figur des Kindes, denn es ist mit einer klaren Identität ausgestattet: Ein Junge, hervorgegangen aus einer zwar keinesfalls leidenschaftlichen, aber dennoch soliden Verbindung, offenbar kein Kind der Gewalt. Ganz entscheidend ist, daß er als Subjekt etabliert ist. Er kann agieren. Muhwati hat sogar Angst vor ihm. "He will destroy me when all is revealed about his father." (FO 116) Und anders als Mazvitas Kind schreit der Junge, als er getötet wird. "[S]he threw the baby into the surging flood. It gave one cry and disappeared". (FO 116) Auf diese Weise wird im Gegensatz zu *Without a Name* betont, daß es sich um eine Ermordung handelt.

Der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Mörderinnen ist jedoch ihr Geisteszustand. Während Mazvita eine Wahnsinnige ist, die ihr Kind tötet, ist

Rudo eine Kindsmörderin, die wahnsinnig wird. Denn erst als ihr Geliebter sich nach der Tat entsetzt von ihr zurückzieht und stirbt, verliert sie den Verstand.

["]You are a foolish woman, inhuman and untrustworthy. [...] You are much too gullible and much too simple and much too savage for me." / So saying, Muhwati entered the flood and was likewise quickly drowned. Rudo shrieked and fell howling on the ground. Mad, she wandered the forests for days, her clothes torn from her body by brambles, her feet bleeding, howls coming from her bloody lips. Finally, she fell prey to the wild beasts of the jungles. (FO 118)

Rudo wird wahnsinny, doch von Reue berichtet der Erzähler nicht. Man kann nur schließen, daß die Mörderin an ihren Taten und der Zurückweisung durch ihren Geliebten, in dessen Auftrag sie stets getötet hat, zerbricht. Rudo bleibt damit trotz ihres bitteren Endes eine zwiespältige Figur. Um so interessanter ist es, daß sie dennoch schuldunfähig scheint, denn der Erzähler interpretiert die Geschichte als Beweis für die Hinterhältigkeit von Männern. "[M]en are tongue-twisters, deceiving and being deceived in return." (FO 115) Also trägt letztlich nicht Rudo sondern Muhwati die Verantwortung für Mord und Kindsmord. Eine sehr ähnliche Geschichte wird in *Zenzele. A Letter For My Daughter* erzählt. Auch hier ist die deutliche Botschaft des Erzählers, daß Männern nicht zu trauen ist. Nachdem der Vater seiner Tochter von der Kindsmörderin berichtet hat, schließt er. "My daughter, you will meet many men in life. Allow none to tempt you to abandon your principles." (ZLD 110) Trotz der in allen drei Texten sehr unterschiedlich konstruierten Kindsmörderinnen ist keine von ihnen wirklich verantwortlich für die Tat. Die eine tötet im Wahn und ist daher vermindert schuldfähig, und den anderen wird der Mord befohlen.

Eine freiwillig und bei klarem Verstand mordende Mutter findet sich in der zimbabwischen Literatur nicht.⁵²⁷ Entweder fällt sie wie bei Mutswairo oder Maraire die Entscheidung nicht allein, oder sie ist wie in Veras *Without a Name* wahnsinnig. Vera nähert sich jedoch in zwei ihrer Texte der Figur der heilen und glücksfähigen Kindsmörderin an. In ihrer Erzählung *Whose Baby*

⁵²⁷Dies ist jedoch kein ausgesprochen zimbabwisches Phänomen. Auch im Bewußtsein der westlichen Justiz scheint es die bei klarem Verstand mordende Frau nicht zu geben. Maud Kips zeigt, daß Täterinnen wesentlich häufiger als Täter nach einer Verurteilung in Psychiatrien eingesperrt werden, als ins Gefängnis kommen. Anders als Mörder, denen als Männern ein gewisses Aggressionspotential zugestanden wird, haben Mörderinnen ihre Rolle als Frau nicht erfüllt und müssen behandelt werden. "Psychiatrische Patientinnen können als Frauen betrachtet werden, die die Grenze der 'typisch weiblichen Rolle' überschritten haben." Kips, Maud: "Strafrecht für Männer, Psychiatrie für Frauen." *Kriminologisches Journal*. 23, 2, 1991. S. 127.

Is It? (1992) wird ein totes Baby im Müll gefunden.⁵²⁸ Angesichts dieses Vorfalles erinnert sich eine Mutter, wie sie selber erwogen hatte, ihr Baby zu töten. "She had nearly done it herself, when she found herself pregnant and unable to convince the father the child was his. She had had no job, and no way to support a child." (WYC 59) Doch sie hat ihr Kind nicht getötet und lebt glücklich mit ihrer Tochter in einem Township. Die potentielle Kindsmörderin wurde für ihre Überlegungen nicht bestraft. In *Butterfly Burning* (1998) geht Vera noch einen Schritt weiter. Zandile ist eine Kindsmörderin, die lediglich ihre Tat nicht vollenden konnte. Schon in der Schwangerschaft stand für sie fest, daß ein Kind nicht in ihr Leben passe und nichts außer der Ermordung des Kindes überhaupt in Frage käme.

She could not keep this child. The city was beckoning and she had just knocked on its large waiting door. She was determined to find its flamboyant edges, its colour and light, and above all else if she could, then a man too to call her own. She needed lightness. That is what the city offered, not the burden of becoming a mother. That was a mistake and she would treat it exactly as that: a disturbance. Instead of throwing the child into a ditch and walking away as she intended to and would have successfully done, Getrude, who was her truest friend [...] grabbed the day long child from her arms and nursed her, from there on like her own. (BB 124)

Den Plan, das Kind zu ermorden, faßt Zandile aus rein egoistischen Beweggründen und nicht primär aus einer ökonomischen Notsituation heraus. Und dennoch wird sie dafür nicht bestraft. Im Gegenteil. Da Getrude sich fortan um das Kind kümmert, ist Zandile frei. Sie nutzt das, was die Stadt ihr bietet, und nimmt sich einen Mann. Doch trotz ihrer Kaltblütigkeit ist sie nicht gescheitert. Ihr Lebensentwurf ist erfolgreich.

Zu einer Sprache, die nach Ruth Seifert der Würde von Frauen Rechnung trägt, gehört einerseits eine inhaltliche Komponente. Für Veit-Wild sind neue Inhalte, vor allem die radikalen Gegenentwürfe zum herrschenden Diskurs, Voraussetzung, um überhaupt eine eigene Stimme zu finden. "Killing one's offspring, hating oneself, starving one's body, enduring pain: all such experiences of the precarious borderlines between physical and mental, sanity and insanity, appear as important conditions for the African woman on the

⁵²⁸Interessant ist bei der Erzählung auch der Titel. Denn dieser bezieht sich ganz eindeutig auf das Kind. Damit ist es anders als in *Without a Name* schon im Titel als Subjekt etabliert. Eine Parallele ergibt sich zu Mimounis *Tombéza*. Auch hier wird ein Baby im Müll gefunden. Tombéza ist der einzige, der den zerstückelten Leichnam zusammensuchen kann. Ein weiterer Verweis auf seine Unmenschlichkeit, ohne die er jedoch weder im kolonialen noch im postkolonialen Algerien Karriere gemacht hätte. Vgl. dazu Mimouni, Rachid: *Tombéza*. Köln 1989. (Franz. Erstausgabe: 1984). S. 119.

way to authoring her own life."⁵²⁹ Neben der inhaltlichen gehört aber auch eine formale Komponente zu dieser Sprache. Denn wie der Vergleich von *Without a Name* und *Feso* gezeigt hat, ist gerade die Form der Erzählung und hier insbesondere die Erzählperspektive, ausschlaggebend für die Interpretation von Inhalten. Ob dabei jedoch jemals wirklich die Subalternen oder die Opfer zu Wort kommen, ist nicht klar. Denn auch Spivak verweist darauf, daß die Subalternen ihren Status verlieren, sobald sie beginnen, ihre eigene Geschichte zu erzählen. So sind Erzählungen von Gewalt bzw. den Opfern stets Erzählungen von denen, die dabei sind, ihre Position als Opfer zu verlassen. Das Sprechen über Gewalt kann daher immer nur eine Annäherung an das Ereignis und die Gewalterfahrung selbst sein. Yvonne Veras Werk veranschaulicht, daß gerade fiktionale Texte eine bestimmte Perspektive besonders gut durchhalten können. Auf diese Weise ist es möglich, von der Peripherie her zu sprechen.

2. Befreiung, Erinnerung und Heilung

Betrachtet man die zimbabwische Literatur, so fällt auf, daß sich die meisten Texte in der ein oder anderen Form mit dem Thema Gewalt befassen. Koloniale oder postkoloniale Gewalt, Bürgerkrieg und Gewalt zwischen Männern und Frauen bestimmen eine ganze Reihe von Romanen, Erzählungen und Gedichten. Ebenso auffällig ist, wie wenig diese Texte auf die eigentlichen Gewaltereignisse eingehen. Das bekannteste Beispiel ist sicherlich Tsitsi Dangarembgas *Nervous Conditions*. Zeitlich in den 1970ern angesiedelt, wird auf den Bürgerkrieg nur ein einziges Mal hingewiesen. "I was not concerned that freedom fighters were referred to as terrorists" (NC 155), so die Erzählerin. Im Grunde ist dieser Hinweis sogar eine Negation, denn sie erwähnt die Kämpfer nur, um zu zeigen, wie wenig sie sich für die politischen Ereignisse interessiert. Dennoch ist die Spannung, die sich aus dem gesellschaftlichen Umbruch im damaligen Rhodesien ergibt, im Text stets präsent. Wie in den vorhergehenden Kapiteln deutlich geworden ist, verfährt Yvonne Vera ganz ähnlich. In ihren Texten geht es nie um die Tat an sich. Vielmehr steht der Umgang mit ihr und die Erfahrung des Opfers bzw. der Täterin (der Kindsmörderin) im Mittelpunkt. Für Toni Morrisons Werk hat John Duvall (1997) das Verfahren der Auslassung sogar zur Methode

⁵²⁹Veit-Wild, Flora: "'Women Have No Mouth': Body, Pain and Authorship in African Women's Writing." *ZiF Sonderbulletin*. "Curriculum Transformation." Humboldt-Universität. May 21-22 1996. S. 42.

erklärt. "Morrison learned a number of techniques from the modernists, and her fiction contains numerous scenes in which the main thing that is not represented is the main thing."⁵³⁰ Für Yvonne Veras Texte gilt dies in weiten Teilen auch. Bei Marechera hingegen scheint es, als ob eben diese Auslassungen - die Taten an sich - , bis zu ihrer äußersten Grenze gedehnt, das eigentliche Thema sind. Nicht die Erfahrung des Opfers oder des Täters steht im Mittelpunkt, sondern eine Sicht von außen auf die Tat. Die Tat an sich wird damit zum zentralen Ereignis. Insbesondere anhand der blutigen Vernichtung des Körpers zeigt sich, wie immer wieder die Grenzen der maximalen Zerstörung überschritten werden. Dabei scheint es, als ob der Erzähler für die Gewalt, von der er berichtet, lediglich eine gewalttätige Sprache für adäquat hält.

Doch trotz der völlig unterschiedlichen Ausrichtung der Texte von Marechera und Vera haben sie das gleiche Anliegen. Es geht darum, eine Form zu finden, in der es möglich wird, über Gewalt zu sprechen. Wie bereits in anderen Kapiteln verdeutlicht, ist bei beiden immer wieder die Reflexion über das Erzählen zentral. Die Erinnerung funktioniert bei beiden jedoch ganz unterschiedlich und hat voneinander abweichende Ziele. Bei Vera steht vor allem der Prozeß der Erinnerung in Bezug auf Heilung im Mittelpunkt. Stets nähert sich die Erzählerin ganz langsam einem Ereignis an. Auf diese Weise wird das Gewaltereignis marginal und ist vielfach sogar kaum mehr auszumachen. Bei Marechera hingegen geht es in erster Linie um Befreiung. Anders als Veras Texte sprechen seine eine wesentlich deutlichere Sprache. Gewalt wird zumeist ganz explizit auch als solche benannt. Dabei sind Phantasien von blutiger Rache und Vergeltung oftmals Teil der Erzählung.

Befreiung bedeutet bei Marechera in erster Linie, Gewalt mit Gewalt, d.h. mit gewaltsamer Sprache, zu bekämpfen. Zum einen kann man dies mit Judith Butler erklären, die in *Haß spricht* (1997) auf den performativen Aspekt von Sprache verweist und zeigt, wie die Gewalt der Sprache befreiend wirken kann. Zum anderen entspricht die Struktur, Gewalt gegen Gewalt zu setzen, in weiten Teilen dem in Frantz Fanons Schriften vertretenen Verständnis von Befreiung. Megan Vaughan (1993) zeigt, wie Fanon in *Schwarze Haut, weiße Masken* (1952) dafür plädiert, den durch koloniale Erniedrigung verursachten Schmerz in politische Gewalt zu verwandeln.

⁵³⁰Duvall, John N.: "Decent in the 'House of Chloe': Race, Rape, and Identity in Toni Morrison's *Tar Baby*." *Contemporary Literature*. 38/2, 1997. S. 334.

Under colonialism, the black man becomes, in the language of psychoanalysis employed by Fanon, a "psychophobic object", and much of *Black Skin, White Masks*, is taken up with a powerful account of what it feels like to be that object; of the paralysing and dehumanising effects on the colonial subject which can only ultimately be overcome, in Fanon's view, through the transformation of individual pain into political violence.⁵³¹

Vera hingegen hat einen völlig anderen Ansatz. Bei ihr geht es an keiner Stelle um Rache oder Vergeltung. Sie ist auch nicht bemüht, Schmerz in politische Gewalt umzusetzen. Vielmehr blickt sie auf den Schmerz, um ihn schließlich in Worte fassen zu können. Denn Heilung funktioniert bei ihr nur dann, wenn das Opfer die Tat erinnern und benennen kann. Der Körper spielt hier eine ganz entscheidende Rolle. Denn durch ihn kann überhaupt erst eine Sprache gefunden werden. Erinnerung und Heilung sind daher aufs engste mit Körperlichkeit verbunden. Auch bei Marechera ist der Körper zentral. Denn er ist sowohl in physischer als auch in psychischer Hinsicht Ziel von Gewalt und, wie Jane Bryce (1999) verdeutlicht, eng mit dem Text verbunden.

The body is also a narrative, enacted through human pain and pleasure. Metaphors of body and sexuality in Marechera's writing emphasise the indivisibility of body/text, the visceral nature of language, dragged like entrails from the gut in an act of torture. Passion is embodied in the text in both senses: suffering and ecstasy. The body is smashed, dismembered, distorted, so that the imagination can attain heights of insight, revealed in the material form of writing itself.⁵³²

Darüber hinaus ist es wichtig, bei Marechera zwischen Form und Inhalt zu unterscheiden. Anders als bei Fanon, bei dem es vor allem um den Inhalt, also die politische Gewalt geht, findet man bei Marechera Gewalt auf zwei Ebenen: Zum einen die Taten an sich und zum anderen die Sprache, die zum Erzählen von diesen Ereignissen zur Verfügung steht. Die Gewalt der Sprache ist bei Marechera ebenso zentral wie die Gewalterfahrung selbst.

Betrachtet man die Texte von Marechera mit Frantz Fanon, so muß klar sein, daß diese beiden, für Afrika sicherlich sehr wichtigen Männer trotz Gemeinsamkeiten zum Teil grundlegend verschiedene Ansichten vertreten. Insbesondere gilt dies für die Konzepte von Nation und Panafrikanismus, für die Fanon kämpfte und denen Marechera kritisch bis ablehnend gegenüber

⁵³¹Vaughan, Megan: "Madness and Colonialism, Colonialism as Madness. Re-Reading Fanon. Colonial Discourse and the Psychopathology of Colonialism." *Paideuma*. 39, 1993. S. 46.

⁵³²Bryce, Jane: "Inside/out: Body and Sexuality in Marechera's Fiction." In: Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells(Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. 232.

stand. Auch die gegenwärtige Kritik an Fanon richtet sich gegen sein undifferenziertes Konzept von Nation, das sich, so Neil Lazarus (1993), aus dem westlichen Diskurs des romantischen Nationalismus speist. "Fanon's conceptualization of nation is derivative of the discourse of romantic nationalism in the West."⁵³³ Fanon projiziert eurozentrische Paradigmen auf Afrika, ohne sie für den Kontinent neu zu überdenken. Trotz dieser Kritik greifen Ende der '80er, Anfang der '90er Jahre ganz unterschiedliche Disziplinen Fanons Theorien auf.⁵³⁴ Neil Lazarus führt dies vor allem darauf zurück, daß sich in dieser Zeit aufgrund der weltweiten geopolitischen Veränderungen die Frage nach Nation neu gestellt hat. Mit der Hinwendung zum kolonialen Paradigma wurde Frantz Fanon, so Henry Louis Gates, Jr. (1991), als globaler Theoretiker wiederentdeckt. Für Gates sind insbesondere die vielen möglichen Interpretationen seiner Texte interessant. "It may be a matter of judgement whether his writings are rife with contradiction or richly dialectical, polyvocal, and multivalent; they are in any event highly porous, that is, wide open to interpretation, and the readings they elicit are, as a result, of unfailing *symptomatic* interest"⁵³⁵. Er warnt jedoch davor, Fanon als die authentische afrikanische Stimme zu sehen, und versteht ihn selber eher als koloniales Schlachtfeld.

Unter diesem Blickwinkel kann man sicherlich auch Marechera und eine ganze Reihe anderer postkolonialer Autoren und Theoretiker betrachten. Doch nur wenige verfügen sowohl im politischen als auch im akademischen Feld über Fanons Einfluß. Bis heute kommt die Lektüre von Fanon vielfach einem Erweckungserlebnis gleich. So beschreibt der Filmemacher Isaac Julien, wie er sich bei Fanon zum ersten Mal wiedergefunden hat.

Die Lektüre von Fanons "Schwarze Haut, weiße Masken" hat mich [...] sehr beeindruckt. Zum ersten Mal hatte ich jemanden gefunden, der genau beschrieb, wie es für einen jungen Schwarzen war, in der Stadt aufzuwachsen, welche Erfahrungen man als schwarzes Subjekt machte. Fanons Analyse des

⁵³³Lazarus, Neil: "Disavowing Decolonization: Fanon, Nationalism, and the Problematic of Representation in Current Theories of Colonial Discours." *RAL*. 24,4, 1993. S. 73. Derek Wright geht sogar noch einen Schritt weiter. Er sieht in Fanon mehrere Personen, die nur schwer miteinander zu vereinbarende Standpunkte vertreten: Auf der einen Seite der Nationalist, auf der anderen der pan-Afrikanist, der die Bildung von Nationen als notwendige Voraussetzung für eine Einheit des Kontinents betrachtet. Vgl. dazu Wright, Derek: "Fanon and Africa: a Retrospect." *The Journal of Modern African Studies*. 24,4, 1986. S. 679-689.

⁵³⁴Zum Einfluß Fanons auf die Literatur- und Geschichtswissenschaft vgl. Berger, Roger A.: "Contemporary Anglophone Literary Theory: The Return of Fanon." *RAL*. 21, 1, 1990. S. 141-151 und Vaughan, Megan: "Madness and Colonialism, Colonialism as Madness. Re-Reading Fanon. Colonial Discourse and the Psychopathology of Colonialism." *Paideuma*. 39, 1993. S. 45-55.

⁵³⁵Gates, Henry Louis, Jr.: "Critical Fanonism." *Critical Inquiry*. 17, Spring 1991. S. 458.

Sehens und zur Produktion von Subjektivität begeisterte mich. Seine Überlegungen halfen mir, meine eigenen Erfahrungen genauer verarbeiten und ausdrücken zu können. Die Fanon-Lektüre war für mich unglaublich befreiend.⁵³⁶

Aus diesem Grund hat er schließlich zusammen mit Marc Nash den Film *Black Skin - White Masks* (1996) gedreht.⁵³⁷ Fanon hat ihn, wie er sagt, befreit. Auch bei Marechera steht die Befreiung im Vordergrund. Als Schriftsteller bedient er sich dabei der Sprache. Und im Sinne von Fanon setzt er Gewalt gegen Gewalt, um sich zu Befreien. Um Heilung, so wie man es bei Vera findet, geht es dabei nicht oder höchstens mittelbar. Denn mit der Befreiung setzt vielfach auch ein Heilungsprozeß ein. In Anbetracht von Marecheras Biographie scheint dies jedoch für ihn nicht zu gelten. Ob dies an einer mißlungenen Befreiung oder an dem nicht einsetzenden Heilungsprozeß liegt, sei dahingestellt.⁵³⁸

Bei Vera hingegen geht es weniger um Befreiung als um den Heilungsprozeß an sich. Insbesondere anhand von *Under the Tongue* wird dies deutlich, denn die Tat an sich, der sexuelle Mißbrauch durch den Vater, ist eher marginal. Interessant ist, daß bei Vera der Erinnerungsprozeß eng mit dem Körper verbunden ist. Mehr noch, Körperlichkeit und Sprache bilden eine Symbiose. Auch wenn in *Under the Tongue* die Vergewaltigte, anders als in *Without a Name*, *Hamidas Geschichte* (1978) und *Songs to an African Sunset*, nicht schwanger ist, der Körper also nicht auf die Tat verweist, so ist auch hier im Prozeß der Erinnerung und auf der Suche nach Sprache Körperlichkeit zentral. Schon im Titel wird dies deutlich. *Under the Tongue*, der Raum unter der Zunge, scheint einer der Orte, in denen Erinnerung verborgen ist. Wie in *Nehanda* (1993) die Hautfalten ist dies ein vom Körper geschaffener Platz, nicht wirklich ein Teil des Körpers. Doch auch der Körper erinnert sich. So

⁵³⁶Buzari, Pascutan, et al.: "Black Skin - White Masks. Isaac Julien und Mark Nash zu ihrem Film über Frantz Fanon." *Die Beute*. Politik und Verbrechen. 14, 2, 1997. S. 62.

⁵³⁷Dieser Film ist eine Dokumentar-Fiktion über Fanons Leben. Die Filmemacher arbeiten mit unterschiedlichen Stilebenen. Es gibt Interviewszenen mit Theoretikern sowie mit Fanons Sohn Oliver. Diese Interviews sind immer wieder unterbrochen durch historisches Filmmaterial, Bildtafeln und Inszenierungen. In den Inszenierungen werden u.a. die Gespräche nachgestellt, die Fanon mit seinen Patienten geführt hat. Der Film setzt sich jedoch durchaus kritisch mit Fanon auseinander. Die beiden Filmemacher, die erklärmaßen "Queer-Cinema" machen, beleuchten beispielsweise Fanons Homophobie und machen deutlich, daß, wie sie Stuart Hall sagen lassen, diese Homophobie "eine ziemlich simple Übernahme der traditionell konservativen sexistischen Muster der karibischen Gesellschaft" war. Vgl. dazu Buzari, Pascutan, et al.: "Black Skin - White Masks. Isaac Julien und Mark Nash zu ihrem Film über Frantz Fanon." *Die Beute*. Politik und Verbrechen. 14, 2, 1997. S. 65.

⁵³⁸Zu Marecheras Biographie vgl. insbesondere Veit-Wild, Flora: *Dambudzo Marechera: A Source Book on his Life and Work*. London 1992.

flüchtet Zhizha vor etwas, an das sie sich selber nicht mehr erinnern kann. "I know this nothing is something, someone. I hear the door close. I do not want to think about this nothing which my arms remember, which has spread itself inside me, this something which hides." (UT 21) Eine, wie Ellah Wakatama-Allfrey (1997) zeigt, fragmentierte Welt. "We are forced to witness the fragmentation of a child's life and are drawn into her world as she battles to find a way to survive."⁵³⁹ Doch Zhizha kann ihre Welt wieder zusammenfügen, da dem Körper die Vergangenheit gegenwärtig ist. Insbesondere für Veras Figuren gilt daher: "We have only a body to measure reality by". Vor diesem Hintergrund fragen sich Nicole Brossard und Daphne Marlatt (1996), wie sie sich in einer Sprache ausdrücken können, die sie unsichtbar macht. "How can I make sense as a feminine subject in a language which makes women invisible and simultaneously points to them as inadequate."⁵⁴⁰ Ähnlich wie andere Autorinnen auch, hat Vera eine Lösung gefunden. Sie verknüpft Körper und Sprache.

In *Under the Tongue* sind es vor allem der Mund und die Zunge, die in enger Verbindung mit Erinnerung und Sprache stehen. Betrachtet man diese beiden dicht miteinander verbundenen Organe, dann fällt insbesondere ihre Vielseitigkeit auf. Folgt man Farideh Akashe-Böhme (1995), so gehört der Mund (die Zunge ist hier mitgemeint) sogar zu den mannigfaltigsten und auf diese Weise auch zu den wichtigsten Organen des Menschen überhaupt.

Der Mund ist [...] für das leibliche Selbstverständnis von größter Bedeutung. Das liegt schon in seiner Doppelwendigkeit nach Innen und Außen, das liegt vor allem in seiner kommunikativen Funktion sowohl als Bestandteil der Physiognomie wie auch als Organ des Sprechens. Das liegt vor allem auch daran, daß er das vielseitigste Aufnahmeorgan des Menschen darstellt. Der Mund erfüllt seine Funktion nicht wie die anderen Organe am besten in der Unauffälligkeit, vielmehr ist er selbst Ausdruck.⁵⁴¹

Der Mund ist darüber hinaus auch die Verbindung zwischen Innen und Außen. Und genau dies ist in Veras *Under the Tongue* zentral. Denn es geht hier um die Artikulation von Erinnerung. Unter der Zunge beginnt bei Vera Erinnerung und Sprache. Hier fängt das Zusammenspiel zwischen Großmutter und Enkelin an. Grandmother "pulls a root which has grown deep inside her

⁵³⁹Wakatama-Allfrey, Ellah: "Books." *The National News*. June 1997. S. 11.

⁵⁴⁰Brossard, Nicole, Daphne Marlatt: "Only a Body to Measure Reality By: Writing the In-Between." *Journal of Commonwealth Literature*. 31/2, 1996. S. 8 u. 10.

⁵⁴¹Akashe-Böhme, Farideh: "Der Mund." In: Dies. (Hrsg.): *Von der Auffälligkeit des Leibes*. Frankfurt a.M. 1995. S. 26.

chest. [...] She pulls this root from her mouth, from beneath her tongue, I know that this root begins inside me and that Grandmother will find where it begins." (UT 1) Dieser Ort ist für Zhizha zugleich auch ein Ort des Rückzugs und des Schutzes. "I hide under my tongue. I hide deep in the dark inside of myself where no one has visited where it is warm like blood." (UT 21) Die Zunge wird hier zum Organ, das die Vergangenheit speichert. Die Erinnerung funktioniert zwar zunächst nicht. Doch die Annäherung an den eigenen Körper, das Erfühlen seiner Beschaffenheit, ist ein erster Schritt in Richtung Erinnerung. Diese Erinnerung bedeutet bei Vera schließlich Heilung.

a. Gewalt der Sprache als Befreiung

Marecheras Antwort auf Gewalt ist in vielen seiner Texte Gewalt. Dies kommt sowohl sprachlich als auch inhaltlich zum Ausdruck, denn der Fokus der Erzählung ist stets auf die Tat an sich gerichtet. So rächen beispielsweise in *The House of Hunger* zwei Männer eine Vergewaltigte. Um die Vergewaltigte selber geht es jedoch an keiner Stelle. Das einzige, was man von ihr erfährt, ist ihr Name.

"Some bastard," I said, "some bastard beat up Philip's sister. Anne, that's her name, she was beaten black and blue. Raped out of her mind too. But we found him - I did. He thought he could skulk behind Nestar's skirt. But I found him. And phoned Philip, who crunched into him the way a pickaxe smacks into a wedding cake." (HH 43)

Zwei Gewalttaten stehen sich hier gegenüber. Der Erzähler berichtet ausgiebig, wie der Vergewaltiger von dem Bruder des Opfers verprügelt wird.

He swivelled, crouching and kneeling the boy in one smooth action. / The boy doubled up; mouth open like a fish, the hands folded over the pain. A precise blow to the jaw threw the boy clear across the room and he fell crushing onto the Venus statue which broke into pieces. [...] The blow smashed into the boy like a pickaxe crushing into a wedding cake. / I slid my knife back into my coat and walked upstairs, leaving Philip to smash the boy into a stain. Stains! Love or even hate or the desire for revenge are just so many stains on the sheet, on a wall, on a page even. This page. Growing up involves this. And Philip was crunching it into him. (HH 55)

Hier geht nicht um die Vergewaltigung oder gar die Vergewaltigte selber. Die Zerstörung des Gegners, in dem Fall des Vergewaltigers der Schwester, steht im Mittelpunkt. Auf der einen Seite reflektiert die Gegengewalt die Dimension von Vergewaltigung, die wie, bereits an anderer Stelle gezeigt,

immer die Vernichtung des Opfers zum Ziel hat und in diesem Sinn weniger ein sexueller als ein gewalttätiger Akt ist. Auf der anderen Seite jedoch wird die Vergewaltigung bzw. die Rache der Vergewaltigung zu einem Kampf unter Männern. Folgt man dem Erzähler, so trägt Philip mit der Schlägerei dazu bei, das der Vergewaltiger erwachsen wird. Es geht also um den Täter. Das Opfer ist marginal.

Ob Anne das Vorgehen der beiden Männer befürwortet, oder ob es ihr in irgendeiner Weise hilft, ist unklar. Sie liegt im Krankenhaus. "[S]he's still in hospital." (HH 53) Mehr erfährt man nicht. Ihr weiteres Schicksal bleibt im Verborgenen. Zwar verweist der Erzähler an anderer Stelle auf die Ausblendung der Sicht des Opfers, doch er bezieht dies nicht auf sich. Vielmehr fällt ihm auf, daß Julia, der er die Geschichte der gerächten Vergewaltigung erzählt, sich nicht für das Opfer interessiert. "She did not want to know about Anne. One learns a lot about people by merely studying what they do not want to know." (HH 44) Doch auch er selber hatte nicht die Geschichte von Anne erzählt, sondern vielmehr die von sich, seinem Freund Philip und dem Vergewaltiger. Das Erzählen über die Gewalttat ist also in erster Linie ein Bericht über den Vergeltungsakt. Die Perspektive ist dabei stets die der Männer, die implizit, aufgrund der Vergewaltigung eines weiblichen Familienmitglieds, zu Opfern geworden sind. Der Erzähler legitimiert sich gegenüber dem Vergewaltiger mit enger freundschaftlicher Verbundenheit zum Bruder des Opfers, nicht etwa durch seine Bekanntschaft mit dem Opfer selber. "She is my best friend's sister." (HH 53) Auch hier wiederum kein Wort über Anne. Die Männer nehmen Rache, nicht für Anne, um die es gar nicht mehr geht, sondern für sich. Selbst die genauen Umstände der Tat werden nebensächlich. "[']I don't want to know why you did it", (HH53) so der Erzähler zum Täter.

Auf der inhaltlichen Ebene geht es hier darum, Gewalt gegen Gewalt zu setzen. Sicherlich die klassischste Form von Rache. Betrachtet man die sprachliche Ebene, so zeigt sich, daß sich hier die Gewalt im Erzählen fortsetzt. Die Sprache, in der der Erzähler die Vergewaltigung beschreibt, ist ebenso eindeutig wie brutal. "He beat her up and screwed her while she was senseless or something." (HH 53) Eine Darstellung der Vergewaltigung, die sicherlich nicht der Erfahrung des Opfers entspricht und sich aus dem

Vokabular einer eher brutalen Beschreibung von Sexualität speist.⁵⁴² Mit Judith Butler kann man diese Passage jedoch so verstehen, daß die Gewalt der Sprache befreiend wirkt, indem sie das Unsagbare zerstört. "Die Gewalt der Sprache liegt in ihrem Bemühen, das Unsagbare einzufangen und damit zu zerstören, bzw. das zu fassen, was der Sprache gerade entzogen bleiben muß, wenn sie als lebendige Sache wirksam sein soll."⁵⁴³ Wie Judith Butler deutlich macht, ist Sprache mehr als bloß etwas Abstraktes.

Wir tun Dinge mit der Sprache, rufen mit der Sprache Effekte hervor, und wir tun der Sprache Dinge an; doch zugleich ist Sprache selbst etwas, was wir tun. Sprache ist ein Name für unser Tun, d.h. zugleich das, "was" wir tun (der Name für die Handlung, die wir typischerweise vollziehen) und das, was wir bewirken; also die Handlung und ihre Folgen.⁵⁴⁴

Theoretische Grundlage ist bei Butler vor allem J. L. Austins Sprechakttheorie und Michel Foucaults Theorie der Macht. Austin geht davon aus, daß Sprechen eine Handlung (Akt) ist und damit auch eine Handlung der Macht sein kann. In ihrem Verständnis von Macht bezieht sich Butler auf Foucault, der Macht nicht auf einen bestimmten Ort begrenzt denkt, sondern immer von einem Netz von Machtbeziehungen ausgeht. Macht agiert für ihn also nicht hinter den Handlungen, sondern spielt sich immer in den Handlungen selbst ab. Mit diesen theoretischen Bezügen geht Butler der Frage nach, welche (Handlungs-)Macht Sprache zugesprochen wird und ausüben kann. Auch Marechera ist sich darüber bewußt, daß Sprache eine Handlung sein kann und sich daher als Mittel zur Bekämpfung von Gewalt eignet.

Betrachtet man die Vergewaltigungsszene mit Frantz Fanon (1961), so wird noch deutlicher, was Marechera hier macht. Sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene setzt er im fanonschen Sinne Gewalt gegen Gewalt, immer in der Hoffnung auf Befreiung. Denn sowohl in Hinblick auf die kolonisierte Psyche als auch auf die Kolonien überhaupt, versteht Fanon Dekolonisation als Programm der absoluten Umwälzung, das durch und durch von Gewalt gekennzeichnet ist. Für Fanon bedeutet dieser Prozeß nicht nur Befreiung, sondern auch die Erschaffung einer neuen Gesellschaftsform, gar eines neuen Menschentyps. "Die Dekolonisation ist wahrhaft eine Schöpfung

⁵⁴²Zu Sprache, die zur Beschreibung von Vergewaltigung zur Verfügung steht und den Erfahrungen der Opfer gerecht werden kann, vgl. das Kapitel "Vergewaltigung. Die verschwiegene Tat".

⁵⁴³Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin 1998. (Am. Erstausgabe: 1997). S. 20.

⁵⁴⁴Ebd. S. 18.

neuer Menschen. Aber diese Schöpfung empfängt diese Legitimität von keiner übernatürlichen Macht: das kolonisierte 'Ding' wird Mensch gerade in dem Prozeß, in dem es sich befreit."⁵⁴⁵ Diese grundlegende Umwälzung kann jedoch niemals friedlich, sondern immer nur mit Gewalt vollzogen werden. "Die nackte Dekolonisation läßt durch alle Poren glühende Kugeln und nackte Messer ahnen. Denn wenn die letzten die ersten sein sollen, so kann das nur als Folge eines entscheidenden und tödlichen Zusammenstoßes der beiden Protagonisten geschehen."⁵⁴⁶ Fanon schlußfolgert daher, daß sich der die Dekolonisation anstrebende Kolonisierte von Beginn an auf diesen Kampf einstellt. "Der Kolonisierte [...] ist von jeher auf die Gewalt vorbereitet. Seit seiner Geburt ist es für ihn klar, daß diese sperrige, mit Verboten bestickte Welt nur durch absolute Gewalt in Frage gestellt werden kann."⁵⁴⁷ Abweichungen von diesem Muster sieht Fanon nicht.

Marecheras *The House of Hunger* liest sich, wie viele seiner anderen Texte, als literarisches Äquivalent zu Fanons theoretischen Schriften, insbesondere wenn man die Texte unter dem Aspekt der Gewalt betrachtet. Und gerade in *The House of Hunger* ist, wie Laurice Taitz (1999) zeigt, der Aspekt der Gewalt kaum zu übersehen.

The fracturing violence of colonialism is exposed in a number of different levels throughout the text: through ruptures of time - Marechera's story swings between past and present, between memory and ways of forgetting the past; through the stitches and seams that he uses as metaphor for sewing up the text, piecing together disparate fragments but always leaving trace of where they have been joined; and through violent events that leave behind scars and stains, that crush, dismember, and fracture. On all of these levels the narrator speaks with a double voice, making the reader aware of splitting and of indeterminacy, of a lack of wholeness which is expressed by the narrator's sense of alienation, and which points to his lack of an integrated self.⁵⁴⁸

Die Folgen von Kolonialherrschaft für das Individuum spiegeln sich im Text sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene. Dies gilt, so T.O. McLaughlin (1999), auch für Marecheras Gedichte.

⁵⁴⁵Fanon, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde. Mit einem Vorwort von Jean-Paul Sartre*. Frankfurt, a.M. 1981 (Erstausgabe: 1961). S. 30.

⁵⁴⁶Ebd. S. 30.

⁵⁴⁷Ebd. S. 31.

⁵⁴⁸Taitz, Laurice: "Knocking on the Door of the House of Hunger: Fracturing Narratives and Disordering Identity." In: Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. 23.

Marechera's is a poetry of the oppressed, though not in the narrow political sense of various collectives such as class or gender. That voice is a voice of yearning for liberation, not the political liberation so often delivered in a well established ideological discourse, but liberation of the individual person from silence. The voice yearns for personal integrity, or a relationship, or release, or a life and a society free from prejudices - be they social, racial, political, or ideological - welcoming to self-knowledge, intolerant of hypocrisy. Poetry is his only weapon denying such goals[.]⁵⁴⁹

Marecheras Texte sind damit zutiefst politisch. Fokus ist dabei jedoch immer das Individuum.

Der von Fanon beschriebene, durch Gewalt determinierte Kolonisierte findet sich also auch bei Marechera. Und zwar sowohl in den Figuren als auch in der Sprache, die den Figuren zur Verfügung steht. Wie für viele afrikanische Autoren und Intellektuelle weltweit war Fanon in den '70er Jahren sicherlich ein wichtiger, wenn nicht gar zentraler Bezugspunkt. Als beispielsweise Ngugi wa Thiong'o 1977, kurz vor seiner eigenen Verhaftung, mit Studenten das Seminar über Chinua Achebes Werk plant, erklärt er ihnen: "And before we meet to discuss all these problems, I urge you to read two books without which I believe it is impossible to understand what informs African writing, particularly novels written by Africans."⁵⁵⁰ Eins der Bücher, die er ihnen zum Lesen nahelegt, ist Fanons *Die Verdammtten dieser Erde*. Ob dieses Gespräch tatsächlich stattgefunden hat, sei dahingestellt. Deutlich wird hier, daß Ngugi die Lektüre von Fanon für das Verständnis afrikanischer Literatur als wesentlich erachtet. Mehr noch, für ihn speist sich afrikanische Literatur aus Fanon. Und in der Tat haben sich afrikanische Schriftsteller immer wieder mit Fanon auseinandergesetzt. So bezieht sich Dambudzo Marecheras Kurzgeschichte *Black Skin What Mask* (1978) sowohl intertextuel im Titel als auch inhaltlich auf Fanons *Schwarze Haut, weiße Masken*. Ein Hinweis darauf, daß Marechera sich vor allem mit mentaler Kolonisierung auseinandergesetzt hat. In *Black Skin What Mask* geht es um zwei afrikanische Freunde, die beide in Oxford studieren und schließlich auf unterschiedlichen Wegen in einer psychiatrischen Klinik landen. Beide kommen nicht mit ihrer Rolle als afrikanische Intellektuelle in England zurecht. Ebenso wie Marechera greift auch Tsitsi Dangarembga in *Nervous*

⁵⁴⁹McLaughlin, T.O.: "Resistance and Affirmation: Marechera's 'My Arms Vanished Mountains'." In: Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. 138.

⁵⁵⁰Ngugi Wa Thiong'o: *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*. Nairobi 1994. (Erstausgabe: 1981). S. 63.

Conditions Fanons Fragen nach Entfremdung und Identität des Kolonisierten auf. Folgt man Carl Plasa (1998), so geht es bei Dangarembga vor allem um die Entfremdung des Subjekts.

The central concern of this text is with the process by which colonialism pathologizes the subjectivities of those whom it embraces, including the colonizers. As in the Lacanian mirror-stage, with which Fanon at one point engages in some detail, the colonial subject comes to be constituted by means of an alienating identification with the other.⁵⁵¹

Darüber hinaus zeigt Plasa, daß *Nervous Conditions* den Blick auf die bei Fanon fast gänzlich vernachlässigte Genderdifferenz richtet und sich der Frage nach der Position von Frauen als kolonialen Subjekten zuwendet.⁵⁵²

Doch anders als Dangarembga, die sich vor allem inhaltlich mit Fanon auseinandersetzt, setzt Marechera in vielen seiner Texte Fanons politisches Programm auch sprachlich um. Denn im fanonschen Sinne löst bei ihm Gewalt stets Gewalt aus. Und in *The Black Insider* hat Fanon sogar explizit heilende Kraft. Einer wie Fanon hat den Erzähler vor dem Wahnsinn bewahrt. "Finally, a psychology lecturer suggested that I see an analyst. I did. But I never quite knew how he'd cured me. He was black, but he wasn't Franz [sic] Fanon." (BI 96) Dies ist jedoch eher eine Ausnahme, denn ansonsten geht es, wie sich anhand der Vergewaltigungsdarstellung in *The House of Hunger* gezeigt hat, nie direkt um Heilung. Hier ist zwar sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene Gewalt gegen Gewalt gesetzt, doch die Erzählung von der Vergewaltigung ist eine Erzählung von ihrer gewalttätigen Vergeltung. Sicherlich ist dies für die Männer befreiend, das Opfer hingegen, das eigentlich geheilt werden müßte, bleibt außen vor. Überhaupt scheint eine Genderperspektive ausgeblendet. Denn an keiner Stelle wird erwähnt, daß das Phänomen Vergewaltigung vor allem auf die Gewalt zwischen den Gendern

⁵⁵¹Plasa, Carl: Reading "'The Geography of Hunger' in Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions*: From Frantz Fanon to Charlotte Bronte." *Journal of Commonwealth Literature*. 33/1, 1998. S. 36.

⁵⁵²Ähnlich argumentieren auch Michelle Vizzard und Charles Sugnet. Vgl. dazu Sugnet, Charles: "*Nervous Conditions*: Dangarembga's feminist reinvention of Fanon." In: Nnaemeka, Obioma (Hrsg.): *The Politics of (M)Othering. Womenhood, Identity, and Resistance in African Literature*. London 1997 und Vizzard, Michele: "'Of Mimicry and Women': Hysteria and Anticolonial Feminism in Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions*." *SPAN, Journal of South Pacific Association for Commonwealth Literature*. 36, October 1993. S. 202-210. Es gibt noch eine ganze Reihe anderer Schriftsteller, die sich auf Fanon beziehen. Assia Djebar beispielsweise, die in *Weisses Algerien* die Geschichte Algeriens anhand seiner Toten erzählt, würdigt Fanon und seine Frau Josie ganz selbstverständlich als Wahl-Algerier. Taban Lo Lyong widmet Fanon sogar einen Gedichtband: *Frantz Fanon's Uneven Ribs. Poems, More & More* (1971). Vgl. dazu Djebar, Assia: *Weisses Algerien*. Zürich 1996. (Franz. Erstausgabe: 1996) und Lo Lyong, Taban: *Frantz Fanon's Uneven Ribs. Poems, More & More*. London 1978. (Erstausgabe: 1971).

verweist. Im Gegenteil, Philip macht die Mutter des Täters für die Tat verantwortlich. "'How come,' he asked, 'how come you bring your son up wrong?'" (HH 54) Die Vergewaltigung ist damit die Sache der Frauen, Vergeltung und Rache hingegen die der Männer.

Zugespitzt auf das Thema der Gewaltdarstellung erörtert der Erzähler in *The Black Insider* die Frage nach dem Erzählen über Gewalt. Vor allem geht es um das Abbildungsverbot bestimmter Sex- und Gewaltdarstellungen. Aus Angst vor ihrem Vorbildcharakter fallen sie oftmals der Zensur zum Opfer. Die Motivation, die hinter dieser Zensur steht, hält der Erzähler für wenig durchdacht.

The films on television and in the cinemas, those that have the uttermost sex and violence, seem to instil into certain sectors of society dread, fear and the suspicion that the sex and the violence can be directly transferred from the celluloid image into the corrupt and murderously depraved intention of an actual criminal act. Censorship results from an irrational fear of contamination; if it was rational then time would be well spent censoring all those actual instances of history where grim brutality has wrestled with grim brutality. The bombing of Dresden. The experience of the concentration camps. Hiroshima. Tasmania. All those instances when societies have imposed upon each other with rape and violence and disenchantment. (BI 95)

Der Erzähler geht davon aus, daß gewalttätige Ereignisse, egal in welcher Form, auch abgebildet werden dürfen. Denn die eigentliche Gewalt sieht er nicht in der Fiktion, sondern in der historischen Realität, die die Gesellschaften bestimmt. Auf diese Weise legitimiert er all das, von dem er, in welcher Form auch immer, erzählt. Angesichts der historischen Realität, die nicht an Brutalität übertroffen werden kann, muß alles gesagt werden dürfen.

In Anbetracht von Marecheras Werk kann man sich jedoch die Frage stellen, ob es Grenzen des Sagbaren geben kann und was die Abbildung von Gewalt überhaupt bewirkt. Über die Wirkung von Gewaltdarstellungen auf ihre Zuschauer sind eine ganze Reihe von Untersuchungen angestellt worden. Vielfach jedoch schließen diese Analysen mit deutlich voneinander abweichenden Ergebnissen ab.⁵⁵³ Klar ist in diesem Zusammenhang lediglich,

⁵⁵³So verweist Heinz Bonfadelli darauf, daß die Wirkung von Mediengewalt oftmals überschätzt wird. Steigende Kriminalitätszahlen unter Jugendlichen werden beispielsweise eher mit Gewalt im Fernsehen als mit fehlender Erziehung erklärt. Darüber hinaus wird Mediengewalt von unterschiedlichen Personen ganz unterschiedlich wahrgenommen und verführt auch nicht jeden zur Nachahmung. Vgl. dazu Bonfadelli, Heinz: "Gewalt am Bildschirm. Fragestellungen und Antworten der Publizistikwissenschaft." In: Hugger,

daß von Gewaltdarstellungen, insbesondere wenn es sich um die Berichterstattung über Sexualmorde handelt, eine gewisse Faszination ausgeht. "Die sadistische Komponente derartiger Taten schafft eine Aura aus Sex und Gewalt. Darauf reagiert die Umwelt nicht nur mit Entrüstung, sondern auch mit Lusternheit, hin- und hergerissen zwischen Angst und Schaulust wird sie zum Publikum"⁵⁵⁴, so Gabriele Meierding (1993). Sie verweist außerdem darauf, daß diese realen Ereignisse wie Fiktion wahrgenommen werden. "Man genießt den Schrecken an monströsen Taten aus sicherem Abstand, indem man mit wirklichen Geschichten umgeht, als seien auch sie erfunden. Denn solange man sich im Bereich der Fiktion bewegt, kann man sich darauf verlassen: Das Gute siegt, das Böse wird bestraft".⁵⁵⁵ So werden die Ereignisse ertragbar. Die aus der Fiktion entlehnte Plotstruktur resultiert aus einer vor allem im Hollywood Film gängigen Selbstzensur, in der sich der Vorgang des Tötens möglichst schnell und schmerzlos vollzieht. "[K]ein spritzendes Blut, keine offenen Wunden, keine Qualen und Verzögerungen. Wer getroffen wurde, sollte auf der Stelle tot sein."⁵⁵⁶ Bewaffnete Auseinandersetzungen wirken auf diese Weise, so Christine Brinckmann (1995) weiter, wie Sport und Spiel.

Wie Sport und Spiel wirken die Gewaltdarstellungen bei Marechera eher nicht. Und auch der Akt des Tötens vollzieht sich alles andere als schnell und schmerzlos. Im Gegenteil, Marecheras Texte stehen der aus dem Hollywood Film stammenden Plotstruktur der sauberen Gewalt diametral gegenüber. Bei ihm geht es gerade um den Schmerz, um das Blut und um die offenen Wunden. Es gibt keine Grenzen des Sagbaren. Formale und moralische

Paul, Ulrich Stadler (Hrsg.): *Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart*. Zürich 1995. S. 147-166. Auch Michael Kunczik zeigt, daß es keine lineare Verbindung zwischen Gewaltdarstellung und Handlung sowie bei allen Rezipienten gleiche Wirkung solcher Darstellungen gibt. Der Wirkungszusammenhang "Rezipient-Medium" ist so komplex, daß sich dazu keine allgemeingültigen Aussagen machen lassen. Vgl. dazu Kunczik, Michael: *Gewalt und Medien*. Köln 1998. (Erstausgabe: 1987). Für Alphons Silbermann führen die vielfältigen Untersuchungen und Warnungen zu Gewaltdarstellungen in den Medien vor allem dazu, Ängste zu wecken. Und dies hält er für den falschen Ansatz, um mit Gewalt in der Gesellschaft umzugehen, denn sie können die Faszination, die von Gewalt(darstellungen) ausgeht, nicht erklären. Vgl. dazu Silbermann, Alphons: *Propheten des Untergangs. Das Geschäft mit den Ängsten*. Bergisch Gladbach 1997. (Erstausgabe: 1995) insbesondere Kapitel 10.

⁵⁵⁴Meierding, Gabriele: *Psychokiller. Massenmedien, Massenmörder und alltägliche Gewalt*. Reinbek 1993. S. 54.

⁵⁵⁵Ebd. S. 68.

⁵⁵⁶Brinckmann, Christine: "Zur Intensität der Gewalt im Film." In: Hugger, Paul, Ulrich Stadler (Hrsg.): *Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart*. Zürich 1995. S. 132. Staatliche Zensur funktioniert ähnlich. Das Publikum soll vor expliziten Darstellungen von Sex und Gewalt geschützt werden. Deshalb schneidet sie diese heraus. "Über die Kontrolle der Bilder glaubt man eine Kontrolle über die Wirklichkeit zu bekommen." Vgl. dazu Meierding, Gabriele: *Psychokiller. Massenmedien, Massenmörder und alltägliche Gewalt*. Reinbek 1993. S. 73.

Konstanten sind aufgehoben. Flora Veit-Wild (1990) deutet Marecheras Stil als Reaktion auf die Katastrophen des 20. Jahrhunderts. "For Marechera, the historical nightmare of the twentieth century forces the writer to reject all linear and spacial [sic] concepts and to tear apart all prefabricated images and attitudes. Monstrosities and atrocities cannot be reproduced in a realistic manner."⁵⁵⁷ Im Sinne von Hayden White sind seinen Texten die Katastrophen des 20. Jahrhunderts sowohl inhaltlich als auch formal inhärent. Vielfach scheinen Marecheras Texte zusammengesetzt aus einzelnen Episoden. Eine realistische Erzählweise läßt sich hier gewiß nicht erkennen.

Doch trotz der fragmentarischen Erzählweise sind die Darstellungen von Gewalt bei Marechera kaum an Realismus - im Sinne eines Polizeifotos - zu übertreffen. Als beispielsweise in *The Black Insider* Helen im Bombenhagel umkommt, beschreibt der Erzähler ganz genau ihren zerstörten Körper.

I felt the sharp and human-hot breath escape from Helen's lips and when I looked down at her clinging convulsively tight to me where her face had been there was a red spurting wound. Bits of bone and flesh from her stuck on my chest and neck. Her eyeballs hung on threads of flesh: one of them was flung aside into her hair, and the other where her nose should have been. How white her teeth were in all that blood. (BI 114)

Eine realistische, durch ihre Emotionslosigkeit fast blutrünstig erscheinende Beschreibung der Leiche. Seitens des Erzählers fällt kein Wort der Trauer für die Tote. Ihre Perspektive ist ausgeblendet. Im Vordergrund steht allein der (äußere) Zustand ihres Gesichts. Wie schon in der Vergewaltigungsszene aus *The House of Hunger* folgt nun der Zerstörung des weiblichen Körpers eine weitere Gewalttat. Der Krieg wird fortgesetzt. Noch mehr Bomben treffen das Gebäude, und der Erzähler wird zusammen mit der Leiche unter Schutt begraben.

The first slammed my face into Helen's, the second and third brought down the mural in a bone-splitting mass. [...] With downing horror, I slowly unstuck my face from hers. Dreamily, I brought up my uninjured hand and wiped my face and inspected the palm which had come away full of her blood dripping from my face. Before I could turn aside, I had begun to vomit epileptically on to her face and when I desperately wrenched my retching body from her the pain of the bricks and pipes and beams pinning me down upon her shot up my spine until I thought I would drown in vomit and pain. (BI 114)

⁵⁵⁷Veit-Wild, Flora: "Introduction." In: Marechera, Dambudzo: *The Black Insider*. Harare 1995. (Erstausgabe: 1990). S. 22.

Die tote Frau findet keine Ruhe. In Anbetracht des Zustands ihres Kopfes scheint eine weitere Verunstaltung des Gesichts kaum möglich. Doch indem sich der Erzähler auf sie übergibt, wird auch dieses Maximum an Zerstörung noch übertroffen. So folgt im Schlagabtausch stets Horrorszenario auf Horrorszenario. Die Gewaltereignisse sind einzeln kaum mehr wahrnehmbar. Gewalt wird so zu einem alles durchdringenden Faktor.

Die Menschen, deren Körper zerstört werden, treten dabei in den Hintergrund. Die Perspektive der Opfer fehlt weitestgehend. Sobald eine Figur zum Opfer wird, wird sie ausgelöscht. Selbst wenn sie nicht tot ist, kommt sie in der Erzählung nicht mehr vor. Damit spiegelt sich auf der formalen Ebene die Folge von Gewalterfahrung. Denn vor allem Krieg und Vergewaltigung haben das Ziel, die Opfer zu vernichten. Eben dieser Dimension von Gewalt wird hier Rechnung getragen. Anhand des Erzählers zeigt sich jedoch, daß nicht alle Opfer zwangsläufig ausgelöscht werden. Selbst zum Opfer geworden, benennt er ganz eindeutig, was mit ihm im Bombenhagel geschah. "It seemed the mid-wrenching bang had sucked the heat out of the sun, so cold was the horror. I clenched my lips against the rising hysteria." (BI 114) Auf diese Weise existiert er weiter. Er verschwindet nicht, weder aus der Geschichte, die erzählt werden soll, noch wird er tödlich getroffen. Bis zum Schluß überlebt er die Bombardierungen und erwartet die feindlichen Truppen.

Das Erzählen von Gewalt bewahrt den Erzähler also vor dem Untergang. So unterschiedlich die Texte von Vera und Marechera auch sein mögen, nach eben diesem Prinzip agieren auch Veras Figuren. Zhizha erzählt, um nicht an ihrem Schmerz zu vergehen. Bei Vera wirkt das Erzählen heilend, bei Marechera steht die befreiende Komponente im Vordergrund. Während es bei Vera weniger um die Tat als um den Erinnerungsprozeß geht, ist bei Marechera die Tat selbst zentral. Dabei setzt er Gewalt gegen Gewalt. Der zerstörenden Macht des Krieges setzt der Erzähler die Zerstörung der Kriegsoffer gegenüber und überlebt. Mehr noch, er befreit sich, denn er ist kein Opfer des Krieges und verfügt über eine eigene Sprache, in der er erzählen kann. Eine Sprache, die von Gewalt gekennzeichnet ist. Auf diese Weise wird die Gewalt der Sprache zum Mittel der Befreiung. Doch nur eine Sprache, die beständig auf Gewalt verweist, der die Gewalt inhärent ist, kann es bei Marechera mit den gewalttätigen Ereignissen aufnehmen. Hier zeigt sich, daß ähnlich wie Fanons sich dekolonisierendem Kolonisierten Gewalt inhärent ist, auch Marecheras Texte in weiten Teilen von Gewalt determiniert

sind. Daher ist ein Erzählen über Kolonialkrieg, Willkürherrschaft oder Vergewaltigung zugleich ein Kampf gegen dieses Unrecht.

Auffällig ist, daß bei Marechera keiner verschont bleibt und die Kritik sich ausnahmslos in alle Richtungen wendet. So wird das Vorgehen von Kolonialherren wie von Dekolonisierten gleichermaßen in Frage gestellt. Auch schreckt der Erzähler vor keiner Form des Vergleichs zurück.

[H]ow come all the German citizens turned a blind eye to the millions who were being gassed and roasted among them. All their clothes and banners were flying and they couldn't see the concentration camp in the mirror; all their philosophical, musical, and literary underpants were flying and they couldn't see exactly what they were doing to a Jew's testicles. / We now do the same thing; we raise the African image to fly in the face of the wind and cannot see the actually living blacks having their heads smashed open in Kampala. We have done such a good advertising and public relations stunt with our African image that all horrors committed under its lips merely reinforce our administration for the new clothes we acquired with independence. And, of course, the horrors are themselves one more reason to tighten the screw of our peculiar brand of fascism. For a people seeking freedom we are much practised in intolerance among ourselves. (BI 84)

Damit sind Holocaust und der Völkermord im postkolonialen Afrika gleichgesetzt. Eine Provokation, die die politische Differenz zu Fanon deutlich macht.

Die Gleichsetzung dieser Ereignisse ist aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive sicherlich bedenklich, da die historischen Umstände, die zu den Verbrechen geführt haben, sehr unterschiedlich sind.⁵⁵⁸ Bei Marechera geht es jedoch nicht um eine wissenschaftliche Analyse. Im Vordergrund steht vielmehr der Kampf gegen das im Namen von Dekolonisation begangene Unrecht. Diesen Kampf führt der Erzähler mit den Mitteln, die ihm als

⁵⁵⁸Die Diskussion um die Gleichsetzung von Holocaust und Völkermord im kolonialen Afrika ist vor allem für die Geschichte Namibias relevant. Zwischen 1904 und 1907 wurde dort unter deutscher Kolonialherrschaft das Volk der Herero fast vollständig ermordet. Der Genozid der Herero und die Vernichtung des europäischen Judentums weisen eine ganze Reihe von Parallelen auf. Vgl. dazu Dederig, Tilman: "The German-Herero War of 1904: Revisionism of Genocide or Imaginary Historiography?" *Journal of Southern African Studies*. 19,1, 1993. S. 80-88 und vor allem Krüger, Gesine: *Kriegsbewältigung und Geschichtsbewußtsein. Realität, Deutung und Verarbeitung des deutschen Kolonialkriegs in Namibia, 1904 - 1907*. Göttingen 1999. Auch literaturwissenschaftlich ist dieser Vergleich sehr kompliziert. Eine der wenigen Arbeiten zu dem Thema ist Grunebaum-Ralph, Heidi: "Saying the Unspeakable: Language and Identity after Auschwitz as a Narrative Model for Articulating Memory in South Africa." *Current Writing*. 8, 1996. S. 13-23. Sie zeigt, wie im "post-Shoa narrative" die Stimme des Überlebenden vielfach den Text determiniert. Auf diese Weise, so Grunebaum-Ralph, ist die neu geschriebene Geschichte Südafrikas eine Geschichte erzählt aus der Sicht der Opfer.

Geschichtenerzähler zur Verfügung stehen: Er zieht Parallelen, und zwar eine der extremsten, die man überhaupt ziehen kann. Der Erzähler vergleicht die Verbrechen der neuen afrikanischen Herrscher nicht mit irgendeinem Pogrom des 20. Jahrhunderts, sondern wählt als Vergleich den Holocaust.⁵⁵⁹ Ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit, das in seiner Form und Ausführung einzigartig ist. Die afrikanische Elite erscheint als faschistischer Machtapparat, die Unabhängigkeitsfeiern werden zu nationalsozialistischen Inszenierungen, und die afrikanischen Bürger schauen ebenso passiv wie die deutschen Christen der Vernichtung ihrer Nachbarn zu. Die Gegenüberstellung von Nazi-Deutschland und postkolonialem Afrika verschont niemanden. Kein anderer Vergleich wirkt in dieser Art und Weise. Aufgrund der schweren Verbrechen des Holocausts ist er ebenso schockierend wie erhellend, denn er richtet gleichzeitig einen neuen Blick auf die vielfach kritiklos betrachtete Politik afrikanischer Staaten. Der Vergleich verweist nicht nur auf das im Namen der Menschenrechte begangene Unrecht, sondern ist in seiner deutlichen Kritik als Angriff gegen jeglichen afrikanischen Nationalismus zu verstehen. Ähnlich wie in der Vergewaltigungs- und der Kriegsszene ist hier Gewalt gegen Gewalt gesetzt. Und auch hier wiederum geht es nicht um die Opfer, sondern primär um die Täter. Um sein Anliegen deutlich zu machen, setzt Marecheras Erzähler Gewalt gegen Gewalt.

Wenn auch mit unterschiedlicher politischer Ausrichtung, so verfolgen sowohl Marechera als auch Fanon mit dem Prinzip, Gewalt gegen Gewalt zu stellen, ein Ziel. Sie wollen Befreiung. Wie bei Fanon ist in Marecheras Texten Gewalt das Mittel zur Befreiung. Besonders anschaulich wird dies in *The House of Hunger*. Der Erzähler fühlt sich von Geistern verfolgt und ist nahe daran, seinen Verstand zu verlieren. Doch eine Schlägerei mit seinem Freund Harry lässt diese Geister verschwinden.

I was too mad for words. I had struck him down in an instant and before I knew what I was at I had smashed my chair over his back, once, twice. I flung the chair away and, more frightened at what was changing inside me than whether Harry was all right, looked out into the clashes of light, out there in the

⁵⁵⁹In Marecheras Werk finden sich immer wieder Verweise auf den Holocaust. In *The Black Insider* geht es sogar um die Form der Erinnerung. "One of my aunts died in Buchenwald. She wouldn't like it if I was to think that her personality was merely a grammatical device and part of the total mind which would have to include her concentration camp commandant." (BI 71) Und auch in *The House of Hunger* zieht er einen Vergleich zwischen Lobengulas Herrschaft (König der Ndebele von 1870 bis 1894) und der der deutschen Nationalsozialisten. Lobengula "killed my people like cattle, the way Germans killed the Jews." (HH 43)

storm, flickering through my mind. I think I knew then what was in store for me. But I felt elated, as though the worst had already been. (HH 33)

Die Schlägerei wird schließlich sogar zum Liebesspiel, aus dem die beiden mit einer Erleuchtung hervorgehen.

We fought until [...] our blows seemed like a lover's teasing and our struggles had become embraces. [...] I began to laugh. Harry began to laugh. We were both helpless as if the laughter was the final say of the storm. It was a new clarity - the kind of madness that overcomes Pauline travellers on the road to Damascus. (HH 34)

Und tatsächlich ist der Erzähler befreit. "When Harry and I returned to the dormitories we went to the showers and there the miracle happened - I almost cried with glee. *They* had gone! I could feel it. [...] For the first time in my life I felt completely alone." (HH 34) Die Befreiung hat funktioniert.

Der gewalttätige Aspekt kolonialer Unterdrückung und dekolonialer Befreiung ist sowohl bei Marechera als auch bei Fanon zentral. Dabei richten sie den Blick vor allem auf das Individuum. Für Megan Vaughan liegt gerade darin Fanons Stärke. "The Power of Fanon's work lies in its exploration of the subjective experience of oppression".⁵⁶⁰ Und auch bei Marechera geht es vor allem um die subjektive Erfahrung von Gewalt. Megan Vaughan zeigt, daß gerade die Frage nach der kolonialen Gewalt von der Geschichtsschreibung vernachlässigt wird.

[R]ecent historical narratives of Africa have swung so far in the opposite direction from Fanon's analysis as to have entirely suppressed any account of the violence and pain of colonialism. We do not have to pathologise our historical subjects to allow for the possibility that sometimes the price paid for survival and creativity may have been very high indeed. The colonial discourse theorists' re-reading of Fanon [...] re-open[s] questions which we may need looking at again, including this one: What, if anything, distinguishes colonial forms of domination from other forms of domination, and how do we believe we can gain access to that experience?⁵⁶¹

Eine Antwort auf diese Frage ist sicherlich die Methode der Oral History. Denn anders als beim Studium historischer Quellen, die vielfach nur die Perspektive von Herrschenden widerspiegeln, geht es bei Oral History um die Sicht derjenigen, die keinen Zugang zu Macht haben. Betrachtet man jedoch

⁵⁶⁰Vaughan, Megan: "Madness and Colonialism, Colonialism as Madness. Re-Reading Fanon. Colonial Discourse and the Psychopathology of Colonialism." *Paideuma*. 39, 1993. S. 46.

⁵⁶¹Ebd. S. 54.

die Literatur, so scheint es, als ob in der Fiktion das Thema der Gewalterfahrung besonders facettenreich dargestellt werden kann.

Dambudzo Marechera ist einer der Autoren, die diese Möglichkeit nutzen und die subjektive Erfahrung von Gewalt in den Mittelpunkt vieler ihrer Texte stellen. Dem Schreiben kommt dabei gleichzeitig die Funktion der Befreiung zu, denn der Prozeß des Schreibens ist bei Marechera ein Prozeß, in dem das koloniale Objekt sich als Subjekt etabliert. Hier kann es sprechen. Butler verweist darauf, daß Sprache und die Existenz des Subjekts eng miteinander verwoben sind.

Wenn das sprechende Subjekt durch die Sprache, die er oder sie spricht, konstituiert wird, dann stellt die Sprache die Bedingung seiner oder ihrer Möglichkeit und nicht bloß sein oder ihr Ausdrucksinstrument dar. Somit ist die "Existenz" des Subjekts in eine Sprache "verwickelt", die dem Subjekt vorausgeht und es übersteigt, eine Sprache, deren Geschichtlichkeit eine Vergangenheit und Zukunft umfaßt, die diejenigen des sprechenden Subjekts übersteigen.⁵⁶²

Die Verwobenheit zwischen Sprache und dem erzählenden Subjekt ist bei Marechera besonders deutlich, da es immer wieder um die Identität des Erzählers geht und die (gewalttätigen) Erlebnisse des Erzählers vielfach Motor der Erzählung sind. Wie die dauernde Reflexion über Sprache zeigt, sind sich die Erzähler in Marecheras Werk überhaupt bewußt, daß das Gesagte durchaus mehr bedeuteten kann als eigentlich ausgedrückt werden sollte.

Auch Anthony Chennells und Flora Veit-Wild (1999) weisen darauf hin, daß sich Marechera über seine Identität im Klaren war und dies auch in seinen Texten zum Ausdruck kommt.

Marechera recognized that he, like any colonial subject, lives within the narratives of multiple pasts which do not contain within them an inherent good or an inherent evil or predetermined *teloi*. If the narrating subject of a Marechera novel or short story possesses a characteristically shifting identity, this merely confirms the varied and often conflicting pasts to which he knew he was heir.⁵⁶³

Marecheras Texte zeugen also von einem Geschichtsbewußtsein, einem Bewußtsein, das stets versucht, sich seine Geschichte anzueignen, um sich auf

⁵⁶²Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin 1998. (Am. Erstausgabe: 1997). S. 46.

⁵⁶³Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells: "Introduction: The Man Who Betrayed Africa." In: Dies. (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. xiii.

diese Weise selber zu finden. Eine von Anthony Chennells (1999) berichtete Anekdote zeigt, wie Marechera dabei vorgeht. Chennells traf den Autor auf dem Flur der Universität.

He was dressed in a pink jacket, white stock and riding breeches with black knee-high boots, the uniform of English upper-class men when they are fox hunting. There sartorial signifiers operate ironically. The successful London author proclaims himself as belonging to the Third World, whether it is Central America or southern Africa. The returned Zimbabwean refuses an essentialist national identity by appropriating at least the dress of a race and a class to which white Rhodesia insisted he had no right.⁵⁶⁴

Die Bewegung der Aneignung, insbesondere der Aneignung kolonialer Macht, ist bei Marechera ein alles durchdringendes Moment.

Neben Fanon ist daher für Marecheras Werk auch Judith Butlers Konzept der Aneignung, wie sie es in *Haß spricht* vorstellt, relevant. Zunächst hatte Judith Butler mit *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991) und *Körper von Gewicht* (1993) beschrieben, wie die Unterscheidung von biologischem und sozialem Geschlecht kulturell konstruiert ist. Nachdem sie damit eine Art Revision der Geisteswissenschaften betrieben hat, die auf die Überwindung des Geschlechterschemas zielt, wendet sie sich in *Haß spricht* dem performativen Aspekt von Sprache zu. Anhand von demütigender öffentlicher Rede, also rassistischer, sexistischer und homophober Sprache und Politik, verdeutlicht sie ihre Thesen. Sie versucht, die Macht von Sprache zu entschlüsseln, und überlegt, welche Formen des Widerstandes gegen "hate speech" möglich sind. Dabei macht sie deutlich, daß repressive Sprache Gewalt ist und nicht bloß die Repräsentation von Gewalt. "[R]epressive Sprache vertritt nicht die Stelle der Erfahrung von Gewalt; sie übt ihre eigene Form von Gewalt aus."⁵⁶⁵ Aufgrund des performativen Moments von Sprache kann Sprache verletzen. Laut Butler entsteht erst dann Widerstand gegen diese Form der Gewalt, wenn man der Sprache ihre performative Macht entzieht.

Man betrachtet eine Situation, in der rassistisches Sprechen in einer Weise aufgegriffen wird, daß es nicht mehr die Macht hat, die Unterwerfung herbeizuführen, für die es eintritt. [...] [W]enn das selbe Sprechen von demjenigen wieder aufgenommen wird, an den es gerichtet ist, und zurückgewendet wird und damit zu einer Gelegenheit zum Dagegen- und

⁵⁶⁴Chennells, Anthony: "Unstable Identities, Unstable Narratives in *Black Sunlight*." In: Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. 43.

⁵⁶⁵Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin 1998. (Am. Erstausgabe: 1997). S. 19.

Dadurch-Sprechen - wird dann nicht zu einem gewissen Grad das rassistische Sprechen von seinen Ursprüngen abgeschnitten?⁵⁶⁶

Die Sprache, in diesem Fall "hate speech", verliert aufgrund der Wiederholung durch den Angerufenen ihr performatives Moment und wird wirkungslos. So bezeichnet eine Figur aus *The House of Hunger* den Erzähler ganz selbstverständlich als "nigger-tramp": "'You're a tramp,' he said firmly, 'You're just like that nigger-tramp who accused me the other day when we...' / 'I know,' I said belching." (HH 99) Da die Angerufenen das Wort "Nigger" selber verwenden, funktioniert dieser Term nicht mehr im System einer rassistischen Gesellschaft, zu deren wesentlichen Bestandteilen die Degradierung der Angerufenen gehört. Auf diese Weise hat das Wort "Nigger" einen Prozeß der Aneignung durchlaufen und damit die performative Macht verloren, eine Unterwerfung herbeizuführen.⁵⁶⁷

Das Prinzip der Aneignung findet sich auch in der postkolonialen Theoriebildung. Denn folgt man Ashcroft et al., so ist mit der Aneignung von Sprache und literarischer Tradition, sowie der damit verbundenen Aneignung des Ortes, postkoloniale Literatur überhaupt erst entstanden. Und auch Marechera bedient sich dieses Prinzips. Er geht jedoch noch einen Schritt weiter. Da bei ihm vor allem das Thema der kolonialen Gewalt im Mittelpunkt steht, eignet er sich die Sprache der kolonialen Unterdrückung an, um sich davon zu befreien. Und im selben Schritt erhält er, mit der Aneignung der Sprache, auch die (koloniale) Macht der Zuweisung. Zugleich steht bei Marechera die subjektive Erfahrung kolonialer Gewalt im Mittelpunkt. Wie schon Fanon Gewalt stets mit Gewalt beantwortet, setzt auch Marechera Gewalt gegen Gewalt. So scheint es, als ob in seinen Texten das Erzählen von gewalttätiger Erfahrung eine Sprache benötigt, die das Ereignis in seiner Brutalität als realistischen und oftmals schockierenden Tatsachenbericht wiedergibt. Gewaltdarstellungen bei Marechera spiegeln also Erfahrung von Gewalt wider und wirken zugleich befreiend. In einer ständigen Auseinandersetzung mit dem Medium Sprache werden in den Texten stets die Grenzen des Sagbaren herausgefordert. Die dabei an vielen Stellen entstehenden, kaum mehr zu überblickenden und in ihrer Brutalität auch nicht zu überbietenden, Gewaltereignisse funktionieren als Entlarvung ihrer selbst. Denn sowohl die Gewalt der Sprache als auch die inhaltlich

⁵⁶⁶Ebd. S. 133.

⁵⁶⁷Auch der türkisch-deutsche Autor Feridun Zaimoglu geht nach diesem Muster vor. Vgl. dazu Zaimoglu, Feridun: *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg 1995.

gezogenen Parallelen und Gegenüberstellungen verweisen auf die gewalttätige Dimension des Ereignisses. Bei Marechera legt Gewalt Gewalt offen und wirkt daher befreiend.

b. Heilung durch Sprache. Der Körper als Erzählerin

Der Dialog über Gewalterfahrung gehört in der Literatur sicherlich zu den vielschichtigsten und kompliziertesten Szenen, die ein Text vorzuweisen hat. Denn insbesondere, wenn aus der Perspektive von Opfern erzählt werden soll, stellt sich die Frage, welche Sprache für dieses Ereignis als angemessen erscheint und wie überhaupt Gewalterfahrung dargestellt werden kann. Dies gilt in weiten Teilen auch für die psychoanalytische Praxis. Vor allem früh traumatisierte Patienten können sich oft nur bruchstückhaft an das Trauma erinnern. Anita Heiliger und Constance Engelfried (1995) zeigen, wie eng dabei für sexuell Traumatisierte das Trauma mit dem (erzwungenen) Verschweigen der Tat zusammenhängt. "Für die Traumata sind nicht nur die konkreten Mißbrauchshandlungen selbst verantwortlich, sondern in hohem Maße die mit ihr verbundene Erniedrigung und psychische Gewalt, z.B. durch das typische Geheimhaltungsgebot, das in aller Regel mit offenen oder versteckten Drohungen einhergeht und tiefe Ängste auslösen kann."⁵⁶⁸ Aufgrund der bruchstückhaften Erinnerung an das Gewaltereignis werden, so Lenore Terr (1994), Traumatisierte vielfach nicht einmal als traumatisiert eingestuft, da diese Fragmente keine Erkenntnis über das Ereignis liefern.

Aber diese Bruchstücke sind Teile von Traumata. Es sind Erinnerungen an traumatische Ereignisse, die im Moment des Geschehens registriert wurden. Die meisten Menschen können ihre Erinnerung an Schreckenserlebnisse vor ihrem 28. Monat, falls überhaupt verbal, nur bruchstückhaft wiedergeben - zum Beispiel in Formulierungen von zwei bis drei Worten. Und Menschen beschreiben ihre sehr frühen, visuellen Erinnerungen in Wortbildern, wobei es schwierig ist, wenn nicht gar unmöglich, daraus irgendeine Form von zusammenhängender Erzählung zustande zu bringen.⁵⁶⁹

⁵⁶⁸Heiliger, Anita, Constance Engelfried: *Sexuelle Gewalt. Männliche Sozialisation und potentielle Täterschaft*. Frankfurt, a.M. 1995. S. 25. Zu im 2. Chimurenga traumatisierten Kindern vgl. Reynolds, Pamela: "Children of Tribulation: The Need to Heal and the Means to Heal War Trauma." *Africa*. 60/1, 1990. S. 1-38. Sie zeigt, daß im Krieg traumatisierte Kinder von Heilern erfolgreich behandelt wurden. Zu Kriegstraumatisierung in Afrika vgl. a. medico international (Hrsg.): *Schnelle Eingreiftruppe "Seele": auf dem Weg in die therapeutische Weltgesellschaft. medico report*. 20, 1997.

⁵⁶⁹Terr, Lenore: *Schreckliches Vergessen, heilsames Erinnern. Traumatische Erfahrungen drängen ans Licht*. München 1997. (Am. Erstausgabe: 1994). S. 299.

Doch diese fragmentarischen Erzählungen sind, so Lenore Terr, "wahr". Auch wenn manches verfälscht erinnert wird, enthalten sie immer einen wahren Kern. "Der Kern der Erinnerung bleibt wahr, aber die Einzelheiten weichen mitunter von der Wahrheit ab. [...] [Die Erinnerungen] sind jedoch in der Regel fragmentarischer und stärker verdichtet."⁵⁷⁰ Die hier aus der psychoanalytischen Praxis beschriebene Sprache stimmt in vielerlei Hinsicht mit der Erzählweise in Yvonne Veras Texten überein. Denn vor allem ihre Romane sind in weiten Teilen durch eine eher fragmentarische als realistische Erzählweise geprägt, gleichzeitig aber dicht und vielschichtig geschrieben.

Erinnerungen an sowie Formulierungen von Traumata sind in der afrikanischen Literatur vor allem in der jüngeren Zeit immer wieder Thema.⁵⁷¹ Zu den herausragenden Texten gehört in dieser Hinsicht sicherlich Lindsey Collens *The Rape of Sita* (1993).⁵⁷² Wie in Veras *Under the Tongue* geht es auch hier um die Erinnerung an eine Vergewaltigung.⁵⁷³ Und auch hier ist das Erzählen über die Tat deutlich mit einem Heilungsprozeß verbunden. Am Ende des Romans ist die Erzählerin schließlich von einem Alptraum befreit: "And since writing this story, dear, dear reader, the endless song has stopped running around in my head."⁵⁷⁴ Für die zimbabwische Literatur sind neben Veras Werk vor allem Freedom Nyamubayas Texte wichtig. In ihrer Rolle als Autorin und Exkombatantin hat ihr Werk einen besonderen Stellenwert. Denn hier spricht immer auch eine autobiographische Stimme. Mit ihrem Gedicht "Woman pen pusher" aus *Dusk of Dawn* (1995) unterstreicht sie diese Position nochmals.⁵⁷⁵ "I am a writer / Have written about hunger / About wealth / About war / About peace / About love / And life in general / Now it is time to write about myself" (DD 48). Diese autobiographische, als authentisch etablierte Stimme redet beharrlich gegen den Mythos des 2. Chimurenga an und nimmt daher eine wichtige politische Funktion ein. Darüber hinaus markieren ihre Texte einen Wendepunkt im Erzählen über

⁵⁷⁰Ebd. S. 271.

⁵⁷¹Exemplarisch dafür ist auch Assia Djebars *Weisses Algerien*. Sie hat den Toten ihrer Heimat Algerien mit einem Bericht über deren Leben und Sterben ein Denkmal gesetzt. Für die zimbabwische Literatur ist sicherlich Alexander Kanengonis *Echoing Silences* von großer Bedeutung. Wie schon der Titel verspricht, ist hier ähnlich wie in Veras *Under the Tongue* der Aspekt der Erinnerung zentral. Stets ringen Kanengonis Figuren um Sprache und versuchen ihrer Erinnerung eine Form zu geben.

⁵⁷²Vgl. dazu Thomas, Sue: "Memory Politics in the Narratives of Lindsey Collen's *The Rape of Sita*." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 123-137.

⁵⁷³Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Ende von Bessie Head: *A Question of Power* London 1974.

⁵⁷⁴Collen, Lindsey: *The Rape of Sita*. London 1995. (Erstausgabe: 1993). S. 197. Auch in ihren beiden anderen Romanen geht es immer wieder um die Form von Erinnerung. Vgl. dazu Collen, Lindsey: *There is a Tide*. 1990 und dies: *Getting Rid of It*. London 1997.

⁵⁷⁵Alle in diesem Kapitel zitierten Gedichte stammen aus *Dusk of Dawn*.

Gewalt. Geht man nämlich davon aus, daß ihre Texte autobiographisch sind, dann gehören sie zu den wenigen, in denen ein Opfer über die Tat erzählt.

Der Bericht über eine Vergewaltigung ist sowohl in der Fiktion als auch in der psychoanalytischen Praxis sehr kompliziert und oftmals mit Scham und der Überwindung von Tabus verbunden.⁵⁷⁶ Denn eine offene Diskussion über Sexualität, egal in welchem Zusammenhang, ist in den meisten Gesellschaften kaum möglich. Dies gilt, wie Evelyn Zinanga (1996) zeigt, auch für Zimbabwe. "Zimbabwe is 'assumed' to be a predominantly heterosexual society and this reflects an essentialist notion of sexuality. Issues of sexuality are rarely if ever discussed, even among friends. It is surrounded by taboos, disgust, shame and fear."⁵⁷⁷ Ein Gespräch über Vergewaltigung ist noch komplizierter, da hier neben Sexualität grundlegende Fragen über Genderordnung, Gewalt und Macht erörtert werden müssen. Doch diese Diskussion zu führen ist, so Carolyn Nordstrom (1994), in nahezu allen Gesellschaften unmöglich. Aus diesem Grund herrscht über das Thema Vergewaltigung im allgemeinen einvernehmliches Schweigen.

Rape often constitutes [...] a "public secret". It is something everyone knows about, but seldom speaks of openly or, perhaps more appropriately, something people speak around without speaking about. Public secrets tend to coalesce around matters of power and its abuse. They are thus generally imbued with relationships of domination, contestation, and resistance. The fact that public secrets are maintained as generalised secrets means that some form of hegemony prevails: somehow that which is formally illegitimate is sufficiently legitimated in practice. This spans arenas from public war to private life.⁵⁷⁸

Das bedeutet, daß in allen Ländern, in denen Vergewaltigung vorkommt und eine kritische Diskussion ausbleibt, diese Form der Gewalt als gegeben hingenommen oder sogar billigend in Kauf genommen wird. Dies gilt auch für Zimbabwe. Die Berichterstattung über Vergewaltigungsdelikte ist in den

⁵⁷⁶Für die afro-amerikanische Gesellschaft verweisen Gloria Joseph und Andrée Nicola McLaughlin auf noch eine weitere Dimension des Verschweigens von Vergewaltigungsdelikten. "[D]as Stillschweigen über sexuelle Gewalt unter Schwarzen [hat] ein Hindernis zwischen Schwarzen Frauen und Männern im Kampf gegen die weiße Vorherrschaft geschaffen. Durch die Unfähigkeit, das Thema Vergewaltigung in Schwarzen Gemeinschaften offen, resolut und beharrlich anzusprechen, wurden Ausmaß und Trauma der Auswirkungen sexueller Gewalt gegen afro-amerikanische Frauen falsch dargestellt. Diese Verschwörung des Stillschweigens über das alltägliche Phänomen Vergewaltigung, verbunden mit einem rassistischen, von Männern beherrschten Rechtssystem, macht Schwarze Frauen zum 'Freiwild' für fortgesetzte Gewalt." Joseph, Gloria, Andrée Nicola MyLaughlin: "Einleitung." In: Joseph, Gloria I. (Hrsg.): *Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen*. Berlin 1993. S. 13.

⁵⁷⁷Zinanga, Evelyn: "Sexuality and the Heterosexual Form: The Case of Zimbabwe." *SAFERE*. 2/1, 1996. S. 3.

⁵⁷⁸Nordstrom, Carolyn: *Rape: Politics and Theory in War and Peace*. Canberra 1994. S. 1.

Medien zwar stets präsent, doch es handelt sich hier vor allem um eine eher voyeuristische bis blutrünstige Art der Auseinandersetzung.⁵⁷⁹

Wie in vielen Ländern kommt auch in Zimbabwe Vergewaltigung nur in wenigen Fällen zur Anzeige. Doch die zimbabwische Gesetzgebung bietet Frauen noch eine weitere Möglichkeit. Denn wie Alice Armstrong (1998) in einer groß angelegten Studie zu Gender und Gewalt zeigt, wird eine Vergewaltigung zwar selten bei der Polizei angezeigt, doch in Zimbabwe greifen zwei unterschiedliche Rechtssysteme. Das traditionelle "Customary Law" und das rechtsstaatliche Gesetz. In der Kompensation für begangenes Unrecht kommt den Opfern sexueller Gewalt die traditionelle Rechtssprechung oftmals entgegen.

What is different in Zimbabwe [...] is that there exists a parallel system, the "traditional law", which, although not "officially" applicable to rape and other forms of sexual assault, continues to deal with these crimes on a day-to-day basis. [...] In Zimbabwe, although many survivors of sexual assault never tell anybody about the incident, others seek remedies through the family and community, remedies which are the same or similar to those used in traditional law.⁵⁸⁰

Die Familie spielt bei der Bestrafung des Täters und der Kompensation für die Tat eine wesentliche Rolle. Dies gilt auch für die psychische Heilung des Opfers. "Studies in Zimbabwe have found that one of the most important factors leading to a woman's psychological recovery is a positive, believing response of her family - rape victims recover better when they have a strong extended family support system."⁵⁸¹ Ein ähnlicher Verlauf läßt sich auch in der Literatur wiederfinden. Veras *Without a Name* und *Under the Tongue* stehen paradigmatisch für die unterschiedlichen Möglichkeiten, mit dem Trauma einer Vergewaltigung umzugehen. Die eine Frau scheitert, die andere überlebt.

⁵⁷⁹Die Tageszeitungen greifen vor allem spektakuläre Fälle aus dem Nachbarland Südafrika auf. Sie berichten allerdings auch über Vergewaltigung in Zimbabwe. Es geht jedoch nie um eine kritische Analyse der Delikte. Im Vordergrund steht zumeist die detailgetreue Wiedergabe der Tat. Es vergeht kaum ein Tag, an dem die Zeitungen nicht über Vergewaltigung schreiben.

⁵⁸⁰Armstrong, Alice: *Culture and Choice. Lessons from Survivors of Gender Violence in Zimbabwe*. Harare 1998. S. 114.

⁵⁸¹Ebd. S. 126. Für den zimbabwischen Kontext ist interessant, daß, so David Lan, Inzest neben Mord und Hexerei zu den drei Kapitalverbrechen gezählt wird, die für das Ausbleiben des Regens verantwortlich gemacht werden. "[W]hat if the rain fails? In this case, the cause of the failure is explained by the chief on the grounds that someone has committed one of the three major crimes: incest, murder, or witchcraft." Lan, David: "Resistance to the present by the past: mediums and money in Zimbabwe." In: M. Bloch J. Pawy (Hrsg.): *Money and the Morality of Exchange*. Chicago 1989. S. 202.

Ebenso wie Vera befaßt sich auch Freedom Nyamubaya in ihren Gedichten mit der Frage nach Sprache, Erinnerung und Gewalterfahrung. So geht es in "Each dawn a new beginning" um ihre Vorfahren. "But my ancestors knew the damn science / The king's death is the prince's birth / Yesterday is today's memory / And tomorrow is today's dream" (DD 24). Interessant ist, daß sie - anders als mit den gegenwärtigen Machthabern - mit ihren Vorfahren nicht bricht. Im Gegenteil, sie bezieht sich auf sie. Erinnerung und Körper sind dabei eng miteinander verwoben. Denn in "A question of choice" ist die Erinnerung an Gewalt im Kopf, bzw. im Gehirn verortet. "I have been beaten / Spat at, kicked and raped / My brain is a cold room / That stores the most torturous secrets" (DD 25). Und auch in "I return to you" ist es der Körper, der die Erinnerung trägt und auf diese Weise von Gewalterfahrung erzählen kann. "My poetry is tired / there is just too much and too little time / The scar on your face reflects the tortures on your private parts" (DD 20). Während, wie die Stimme des Gedichts sagt, ihre Dichtkunst müde ist, ist es der Körper, der beharrlich auf die Gewalterfahrung verweist. Es wird hier also nicht über das Ereignis an sich gesprochen, sondern darüber, daß es nicht in Worte gefasst werden kann und die Gewalterfahrung in den Körper eingeschrieben ist. Erst auf dem Umweg über den Körper kann also von Gewalt erzählt werden. Auch in Chenjarai Hoves *Ancestors* (1996) zeigt sich eine Skepsis gegenüber der Kraft von Worten.

You don't know that a dance swallows the dancer? It eats into you like a story that can never be put into words. Words are small as ants if you have something big from your heart to say. Words: what are words? They are like little bits of rubbish, feathers floating away in the wind. Dance, music, when it captures your heart, can heal cripples who cannot walk. They forget that they are crippled, jump up like that, dance and then realize they are cripples later. (AS 128)

Heilung ist bei Hove eng mit Körperlichkeit verbunden, denn viele seiner Figuren scheitern, weil es ihnen nicht gelingt, ihre Erfahrungen auszudrücken. Sie scheitern an der Sprache.

Betrachtet man Yvonne Veras Texte, so fällt auch hier sofort der direkte Zusammenhang zwischen Körperlichkeit und Heilung auf. Doch anders als bei Hove finden eine ganze Reihe von Figuren eine Sprache, in der sie von ihren Gewalterfahrungen sprechen können - und werden gerettet. Dies liegt vor allem daran, daß bei Vera Körperlichkeit und Sprache eine Symbiose bilden. Eine Verbindung, die zu den wesentlichen Merkmalen von Veras Romanen gehört. Insbesondere der weibliche Körper nimmt hier eine zentrale

Stellung ein. Vielfach macht es den Eindruck, als ob die Erzählerin durch den Körper überhaupt erst eine Sprache findet. Vor allem gilt dies, wenn von Gewaltereignissen berichtet werden soll. Dem Körper kommen also mehrere Rollen zu. Er ist zugleich derjenige, der den Schmerz erinnert und ihn vermittelt. Ein Heilungsprozeß wäre daher ohne den Körper nicht denkbar. Besonders interessant ist dabei, daß an vielen Stellen keine Grenze zwischen Körper und Geist gezogen wird. Auf diese Weise verweigern sich die Texte einem Konzept, das die beiden Instanzen dichotomisch trennt. Denn wie auch Elisabeth Grosz (1994) zeigt, sind Körper mehr als bloße Objekte.

The body is a most peculiar "thing", for it is never quite reducible to being merely a thing; nor does it ever quite manage to rise above the status of a thing. Thus it is both a thing and a nonthing, an object, but an object which somehow contains or coexists with an interiority, an object able to take itself and others as subjects, a unique kind of object not reducible to other objects. [...] If bodies are objects or things, they are like no others, for they are the centers of perspective, insight, reflection, desire, agency.⁵⁸²

Auch bei Vera ist der (weibliche) Körper das Zentrum der Perspektive. Und in einigen Textstellen ist er mehr als das. Immer dann wenn es um Gewalt geht, ist lediglich durch den Körper ein Erzählen von diesem Ereignis möglich.

Diese Erzählweise verbindet Vera mit einer ganzen Reihe von anderen Autorinnen. Denn das Erzählen von Gewalt scheint eine besondere Form der Erzählung zu sein. Vielfach ist es nicht irgendeine Figur, die das Ereignis benennt, sondern der Körper des Opfers, der über die Tat Auskunft gibt oder beständig darauf verweist. Insbesondere gilt dies, wenn es um Gewalt gegen Frauen geht. So bestätigt sich beispielsweise in Nawal El Saadawis *Hamidas Geschichte* die Vergewaltigung der Hamida letztlich erst, als ihre Schwangerschaft nicht mehr zu übersehen ist. Denn trotz vieler eindeutiger Hinweise erscheint die Tat als ein Ereignis zwischen Traum und Wirklichkeit. Dieser Eindruck entsteht, da Hamida im Schlaf überfallen wurde und das Ereignis als Traum deutet.

[A]uf einmal fühlte sie, wie es in Träumen geschieht, daß ihr Körper schwer wurde, sich in Stein zu verwandeln schien wie bei einer Statue, deren Füße in die Erde genagelt und deren Arme mit Eisen und Zement befestigt sind. Ihre marmornen Oberschenkel waren jeweils zu einer Seite gezerrt, ihre weit geöffneten Beine ragten steif in die Luft, und dazwischen prasselten

⁵⁸²Grosz, Elisabeth: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington 1994. xi.

Stockschläge mit nie erlebter Heftigkeit auf sie ein. / Sie schrie, aber aus ihrem Mund kam kein Laut. Eine große, ungeschlachte Hand legte sich ihr über Mund und Nase und brachte sie zum Würgen.⁵⁸³

Doch nicht nur Hamida, sondern auch ihre Mutter erkennt die Situation und interpretiert am Morgen danach den Zustand ihrer Tochter als Fieber.

An diesem Morgen erwachte Hamida wie immer, aber der Traum war nicht vergessen. Grobe Finger hatten blaurote Spuren auf ihren Armen und Beinen hinterlassen, zwischen ihren Schenkeln tat es immer noch weh, und der Tabakgeruch haftete an ihrer Haut. / Ihre Mutter glaubte, sie habe Fieber, band ein Taschentuch um ihren Kopf und ließ sie den ganzen Tag auf der Matte liegen. Hamida schlief den Tag und die Nacht durch, und als sie am folgenden Morgen erwachte, meinte sie, daß der Traum vergessen wäre. (HG 25)

Und wirklich, Hamida kehrt in ihren Alltag zurück: "Lebhaft wie immer sprang sie von der Matte". (HG 25)

Die als Traum bzw. Fieber gedeutete Vergewaltigung scheint vergessen, zumindest berichtet die Erzählerin an keiner Stelle, daß Hamidas Leben sich in irgendeiner Weise verändert hätte. Der einzige, der mit zunehmender Zeit beharrlich auf die Tat verweist, ist Hamidas Körper. Und diese Zeichen interpretiert sogar Hamidas Mutter richtig.

Eines Tages wurde [Hamidas] Schürze eng, besonders am Bauch; nur mit Schwierigkeiten konnte sie ihren Körper hineinzwängen. Der Blick der Mutter blieb an ihrem Bauch hängen, mit einem eigenartigen Ausdruck, den Hamida noch nie gesehen hatte. Es war ein so düsterer, erschreckender Blick, daß sie eine Gänsehaut bekam. (HG 26)

Ob die Mutter die Tat wirklich übersehen hat oder übersehen wollte, ist nicht klar. In jedem Fall aber begreift sie, daß Hamida schwanger ist. Nur Hamida versteht auch jetzt nicht, was mit ihr passiert und aus welchem Grund die Mutter sie aus dem Haus schickt. "Ihr kleiner Körper zitterte. Da war etwas, das fühlte sie, wußte aber nicht was. Etwas furchtbares passierte um sie herum". (HG 27) Die Vergewaltigung hatte niemand bemerkt. Nun wird die Schwangerschaft zu einem nicht mehr zu übersehenden Verweis auf die Tat. Ohne den sich wölbenden Bauch wäre sie vergessen. Ganz ähnlich fällt auch in Sekai Nzenza-Shands *Songs to an African Sunset* schließlich der jahrelange Mißbrauch einer jungen Frau auf. "'Now she is sixteen and the dirty old man has been raping her for years.' / 'That's shocking,' I said. 'How did people

⁵⁸³El Saadawi, Nawal: *Hamidas Geschichte*. München 1992. (Arab. Erstausgabe: 1978). S. 24. Im Folgenden immer zitiert als HG.

know about it?' / 'She got pregnant, didn't she?'" (SAS 141) Der Körper erinnert sich. In ihn sind die Ereignisse eingeschrieben. Herausragend bei Vera (1994) und Saadawi ist außerdem, daß auf diese Weise letztlich nicht die Vergewaltigung, sondern die daraus folgende Schwangerschaft für die Frauen zum Verhängnis wird. Denn sowohl Hamida als auch Mazvita ist es durch die Schwangerschaft unmöglich, ihr bisheriges Leben fortzuführen. Dies ist für sie die eigentliche Katastrophe.⁵⁸⁴

Anders als ihr Körper erinnert sich Hamida selbst erst sehr viel später an die Vergewaltigung. Inzwischen arbeitet sie als Dienstmädchen in der Stadt. "Alles kam wieder: der harte Stock in der Hand des Krämers, der auf ihren Kopf, ihre Brust und zwischen ihre Schenkel einschlug. Sie schrie ohne einen Laut, weinte in ersticktem Schluchzen die ganze Nacht und schluckte vor Tagesanbruch all ihre Tränen hinunter." (HG 68) Zwischen der Erinnerung an die Tat und der Tat selber ergibt sich eine interessante Parallele. Wie schon während der Vergewaltigung ist es ihr auch jetzt nicht möglich, sich zu artikulieren. Ein Sprechen über die Tat, und sei es nur in Form eines Schreis, ist Hamida verwehrt. Letztlich ist es also allein der Körper, der spricht und in Form von blauen Flecken und insbesondere der Schwangerschaft auf die Tat aufmerksam macht. Die Tat ist in den Körper eingeschrieben. Bei Saadawi übernimmt der Körper die Erinnerung. Yvonne Vera geht in ihren Texten noch einen Schritt weiter. Auch bei ihr funktioniert Erinnerung über den Körper. Doch anders als in *Hamidas Geschichte* bedienen sich die weiblichen Figuren des Körpers, um ihre Erinnerungen artikulieren zu können. Auf diese Weise haben sie eine Sprache gefunden, der ihre Erlebnisse inhärent sind und die daher auch ihren Erfahrungen gerecht werden kann.

In gewisser Hinsicht entspricht diese Form des Sprechens Hélène Cixous' weiblichem Schreiben. "Im Fleisch materialisiert [die Frau], was sie denkt, sie bedeutet es mit ihrem Körper. In ihrem Körper ist eingeschrieben, was sie sagt"⁵⁸⁵. Und sowohl Nawal El Saadawi als auch Yvonne Vera entsprechen

⁵⁸⁴Vgl. dazu auch das Kapitel "Prostitution. Sex als Dienstleistung zwischen Stigma und Alltag."

⁵⁸⁵Cixous, Hélène: "Schreiben, Feminität, Veränderung." *alternative*. Das Lächeln der Medusa. Frauenbewegung, Sprache, Politik. 19, Juni/August 1976. S. 143. Obwohl Cixous' Theorien sicherlich eher auf westliche Kulturen zugeschnitten sind, scheinen sie als Erklärungsmodell für das weibliche Ergreifen der Sprache auch für nicht (eindeutig) westliche Frauen zu passen. Eine ganze Reihe von literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zu afrikanischer und afroamerikanischer Literatur beziehen sich auf Cixous. Vgl. dazu u.a. Bröck, Sabine: *Der entkolonisierte Körper. Die Protagonistin in der afroamerikanischen weiblichen Erzähltradition der 30er und 80er Jahre*. Frankfurt a.M. 1988; Dodgson, Pauline: "Coming in From the Margins: Gender in Contemporary Zimbabwean Writing." In: Deborah

mit ihren Texten sicherlich dem Anspruch, den Hélène Cixous an schreibende Frauen stellt.

Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies - for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text - as into the world and into history - by her own movement.⁵⁸⁶

Ob die zwei Autorinnen gleichermaßen dieses politische Anliegen vertreten, sei dahingestellt. In jedem Fall aber sind ihre Texte in weiten Teilen von einem Konzept durchdrungen, das Frauen eine Stimme gibt.⁵⁸⁷ Dies ist um so erstaunlicher, da Nawal El Saadawi und Yvonne Vera zwei unterschiedlichen Generationen angehören. Doch beide entwerfen in ihren Erzählungen und Romanen fast ausschließlich weibliche Figuren.⁵⁸⁸ Für Saadawi zeigt Abena Busia (1989), daß ihr Werk wie das von Mariama Bâ oder Alice Walker davon bestimmt ist, Subjekt der eigenen Geschichte zu werden. "[S]uch writers [...] are aware, that for women, the ability to inhabit their own stories, and to become the subject of their own histories can be of itself an act or gesture of rebellion." Die Ermunterung, überhaupt zu sprechen, geht dabei stets von einer anderen Frau aus. "[T]he desire to speak is first generated out of confinement, and then enabled by the presence, literal or spiritual, of another women."⁵⁸⁹ Und auch Yvonne Vera hat sich nach ihrem Debut von

Madsen (Hrsg.): *Post-Colonial Literatures. Expanding the Canon*. London 1999. S. 88-103 und Weever, Jacqueline de: *Mythmaking and Metaphor in Black Women's Fiction*. New York 1991.

⁵⁸⁶Cixous, Hélène: "The Laugh of the Medusa." *Signs*. 1, 4, 1976. S. 875.

⁵⁸⁷In ihrem ersten Roman *Nehanda* hat Vera sogar ganz ausdrücklich eine Welt geschaffen, in deren Zentrum die Frauen stehen. "She said that in instances such as the birth of Nehanda, the focus is on women since such events naturally require the presence of women only. Directing her attention at women is also an attempt to give them a voice which they were deprived of for a very long time." Nyandoro, Farai: "Farai Nyandoro Talks to the Author of *Nehanda*. Yvonne Vera: Why I Wrote this Book." *Sunday Gazette Magazine*. September 26, 1993. S. 12.

⁵⁸⁸Zur Rolle der afrikanischen Autorin vgl. a. Ward, Cynthia: "Bound to matter: the father's pen and mother tongues." In: Nnaemeka, Obioma (Hrsg.): *The Politics of (M)Othering. Womenhood, Identity, and Resistance in African Literature*. London 1997. S. 114-129. Ward zeigt, in welchem Dilemma die Autorinnen oftmals stecken. "Indeed, the tenuous position of women writers in relation to emerging canons of African Literature is instructive. Called upon to represent the African women's point of view, to 'speak' for the silent African woman, African women writers are in effect silenced as being 'not representative' when they don't subordinate themselves to the ahistoric, generic models of women dictated by patriarchal images inscribed within national languages and literatures". Ebd. S. 122.

⁵⁸⁹Busia, Abena: "Rebellious Women: Fictional Biographies - Nawal el Sa'adawi's *Women at Point Zero* and Mariama Bâ's *So Long a Letter*" In: Nasta, Susheila (Hrsg.): *Motherlands. Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*. London 1991. S. 89.

einer Frau inspirieren lassen. Ihr erster Roman *Nehanda* (1993) versucht, die Person hinter dem Mythos der Nehanda aufzuspüren.⁵⁹⁰

In dem späteren Roman *Under the Tongue* ist schließlich das Konzept, Frauen durch andere Frauen zum Sprechen zu ermutigen, damit sie sich ihre Geschichte aneignen können, zum Programm geworden. Zhizha, durch ihren Vater sexuell mißbraucht, kann mit Hilfe ihrer Großmutter die Tat erinnern und in Worte fassen. Der Mißbrauch selber rückt dabei fast in den Hintergrund. Die Mißbrauchsszene befindet sich am Ende des Romans, im vorletzten Kapitel. Wichtiger als diese Szene ist der Erinnerungsprozeß und die Art und Weise, in der Zhizha eine Sprache findet. Die Frauen in ihrer Umgebung spielen dabei eine zentrale Rolle. Insbesondere ihre Großmutter ist in diesen Prozeß involviert. Mit ihr und dem Großvater lebt Zhizha zusammen. Über ihn erfährt man kaum etwas, er ist eher eine marginale Figur. Es macht aber den Eindruck, als ob er den klassisch patriarchalen Mann verkörpert. Denn als seine Frau zunächst keinen Sohn gebärt, sagt er zu ihr: "Your womb is rotten. / I married a womb filled with termites." (UT 62) Diese Äußerung entspricht dem gängigen, traditionellen Verständnis des weiblichen Körpers, wie ihn Alice Armstrong für Zimbabwe nachzeichnet. "Fertility problems are usually viewed as women's fault."⁵⁹¹ Aus dem Erinnerungs- und Heilungsprozeß ist der Großvater ausgeschlossen. Wichtig ist die Figur dennoch, da sie über den Verbleib von Zhizhas Eltern Auskunft gibt. Die Mutter Runyararo hat ihren Ehemann ermordet. Besonders auffällig ist, daß der Großvater im Gegensatz zu den Frauen nicht um Worte ringt.

She killed her husband, grandfather says. / [...] Thunder breaks grandfather's voice apart, and I hear words drop slowly where he stands ... dead ... he says ... police ... he says ... Runyararo. [...] She killed her husband, grandfather says again. (UT 42)

Nun sitzt Runyararo im Gefängnis. Und auch diese Information liefert der Großvater. "[G]randfather says something about my mother in prison, and my

⁵⁹⁰Francoise Lionnet zeigt anhand von afrikanischer und afroamerikanischer Literatur, wie insbesondere aus den Texten weiblicher Autoren ein Bewußtsein für eine andere/neue Sicht auf Welt spricht. Denn mit dem Blick, den sie in ihren Texten einnehmen, stellen sie oftmals bestehende gesellschaftliche Strukturen und Mythen in Frage. Vgl. dazu Lionnet, Francoise: "Geographies of pain: captive bodies and violent acts in the fictions of Gayl Jones, Bessie Head, and Myriam Warner-Vieyra." In: Nnaemeka, Obioma (Hrsg.): *The Politics of (M)Othering. Womenhood, Identity, and Resistance in African Literature*. London 1997. S. 205-227. Mehr zu diesem Thema im Kapitel "Nehanda als Heldin und Nehanda als Person. Die Konstruktion der Ambuya Nehanda."

⁵⁹¹Armstrong, Alice: *Culture and Choice. Lessons from Survivors of Gender Violence in Zimbabwe*. Harare 1998. S. 24.

Grandmother turns away." (UT 45) Die Großmutter scheint den Ausführungen ihres Mannes kaum zuhören zu können. Die Gründe dafür sind unklar.

Einige wenige Textstellen belegen, wie sehr die Großmutter das Schicksal ihrer Tochter und ihrer Enkelin trifft. "She is singing in a low murmuring voice. I know she sings about me and my mother who have brought this loneliness to her." (UT 33) Auch für Zhizha ist der Schmerz der Großmutter unübersehbar. "I am sure the heavy things of the world have entered Grandmother and defeated her, made her fall." (UT 12) Und weiter unten: "Her falling like this has something to do with me, with my mother. I have brought this death to Grandmother." (UT 13) Dennoch ist es aber die Großmutter, die das Leben ihrer Enkelin rettet. Denn sie zeigt ihr, wie Erinnerung funktioniert. Grandmother "tells me about herself, about my mother Runyararo. Muroyiwa was the name of my father. Grandmother tells me about night, about my father. Muroyiwa. My father." (UT 2) Während sie ihrem Mann kaum zuhören kann, wenn dieser über die gemeinsame Tochter spricht, gelingt es ihr selber mühelos, von Runyararo und Muroyiwa zu erzählen. Mehr noch, sie bringt Zhizha sogar dazu, sich ihrer Vergangenheit bewußt zu werden. Dank der Großmutter findet Zhizha schließlich eine Sprache, kann sich damit ihre Geschichte aneignen und auf diese Weise die Katastrophe des Mißbrauchs überleben. Aus Zhizhas Perspektive wird erzählt. Dies kann als deutliches Zeichen für ihre Heilung gewertet werden. Denn folgt man der Großmutter, so gehören die, die nicht sprechen können, zu denen, die das Leben aufgegeben haben. "[Grandmother] cries about the many tongues which lie in the mouth, withered, without strength to speak the memory of their forgetting. Such tongues do not bleed. They have abandoned the things of life." (UT 1) Zu denen gehört Zhizha nicht, denn ihre Zunge spricht wieder.

Obwohl *Under the Tongue* der erste afrikanische Roman ist, der sich ganz dem Thema des sexuellen Mißbrauchs in der Familie zuwendet, steht die Tat selbst gar nicht im Mittelpunkt. Sie ist beinahe marginal und wird an keiner Stelle als Vergewaltigung benannt.⁵⁹² Zentral ist vielmehr der Erinnerungs-

⁵⁹²In den wenigsten literarischen Texten findet sich das Wort Vergewaltigung. Die Darstellung der Tat kommt zumeist ohne seine Bezeichnung aus. Assia Djebar verweist in *Fantasia* auf diese Unaussprechbarkeit. "Das geheime und arabische Wort auszusprechen, das Schaden bedeutet, oder auch Verletzung. / 'Meine Schwester, hast du einmal Schaden erlitten?' / Ein Wort, das die Vergewaltigung andeutet oder sie umschreibt". Djebar, Assia: *Fantasia*. Zürich 1990. (Franz. Erstausgabe: 1985). S. 295.

und Heilungsprozeß, wobei beides untrennbar miteinander verwoben ist. Aufgrund dieser Fokussierung wird deutlich, daß hier, wie auch schon in *Veras Without a Name*, die Perspektive des Opfers im Mittelpunkt steht. Denn nicht der genaue Tathergang, sondern die subjektive Erfahrung und vor allem der Umgang mit der Tat sind zentral. Besonders interessant ist dabei, wie die Frauen mit dem Ereignis der Vergewaltigung umgehen. Zhizha stützt sich ganz auf ihre Großmutter. "My voice has forgotten me. Only Grandmother's voice remembers me." (UT 1) Das Zusammenspiel zwischen Großmutter und Enkelin ist ein bewußter und gleichzeitig harmonischer Vorgang. Zhizha weiß genau, daß sie auf ihre Großmutter angewiesen ist, und auch, wie deren Hilfe aussieht. Zhizha vertraut ihr.

I do not fear darkness. Grandmother protects me with her weeping, tells me of the many places, the many sorrows, the many wounds women endure. She tells me about herself, about my mother Runyararo. Muroyiwa was the name of my father. Grandmother tells me about night, about my father. Muroyiwa. My father. Thin darkness is heavy as stone. Grandmother will teach me many forgotten songs. / She sings a lament. Not for silence, not for death. (UT 2)

Mit ihren Geschichten bricht die Großmutter das Schweigen, und indem sie Zhizha zeigt, wie man spricht, rettet sie deren Leben.

Erinnerung und Heilung gehören in *Under the Tongue* eng zusammen. Ebenso sind auch Gewalt und Sprachlosigkeit dicht miteinander verwoben. Gewalterfahrung hat Zhizha die Stimme geraubt. Denn während ihr Vater sie vergewaltigt, begegnet sie ihm mit auf die Zunge gebissenen Zähnen und angehaltenem Atem. Dieser Zustand, der rein anatomisch ein Sprechen unmöglich macht, ist nicht nur vorübergehend, sondern bewirkt den völligen Verlust der Stimme.

Father whispers an embrace of lightning. I bite hard on my tongue, hold my breath deep in my chest. My voice is sinking down into my stomach. My voice is crumbling and falling apart and spreading through his fingers. My voice hides beneath rock. My voice burns beneath my chest. Lightning finds me, embraces the moon, finds me fallen from the sky. I hear father. [...] [M]y voice is lost. Astray. Salt spreads through my eyes. My eyes are dry like stone. My voice blinded. My voice wishing to escape. My voice pulled from its roots, dug from sleep. My voice falling. My voice empty and forgotten. My voice slips in a dying whirl that grows small and faint. My cry is stolen. (UT 3)

Zhizha kann nicht einmal mehr schreien. Besonders interessant an dieser ersten Erinnerung an die Tat ist, daß der Verlust ihrer Stimme deutlich im Vordergrund steht. Die Sprachlosigkeit angesichts der Vergewaltigung durch den eigenen Vater wiegt mindestens genauso schwer wie die Vergewaltigung

selber. An keiner Stelle geht es um körperliche Folgen wie Schwangerschaft, Hämatome oder andere Verletzungen. Auch der genaue Tathergang ist in dieser Szene völlig ausgeklammert. Allein der Verlust der Stimme steht im Mittelpunkt.

Versteht man die Stimme als eine der wichtigsten Möglichkeiten, sich auszudrücken und auf diese Weise Subjekt zu sein, so ist mit dem Verlust der Stimme auch die Existenz als Subjekt in Frage gestellt. Doch in Veras Texten ist es stets der Körper, der spricht. Über ihn können sich die weiblichen Figuren ausdrücken und bleiben damit, selbst wenn die Stimme versagt, Subjekte. In *Without a Name* gibt beispielsweise die Haut Auskunft über Mazvitas Verfassung, während ihre Stimme lediglich noch Schreie produzieren kann.

Her skin peeled off, parting from her body. She had suffered so much that her skin threatened to fall pitilessly to the ground. It hung from below her neck, from her arms, from her whole silent body. The skin pulled away from her in the intense dry heat. She felt it pull from her shoulders. She screamed, her arms and elbows bare. The sky tore with her scream, for a dark cloud appeared suddenly over her eyes, blinding her. The skin fell from her back. She was left stripped, exposed, bare wide across her back. / She leaned backwards, her eyes astonished. (WN 4)

Für das Lösen der Haut vom Körper können durchaus eine Reihe von physischen Ursachen gefunden werden: extreme Gewichtsabnahme, Alterung, starke Verbrennungen und diverse Hautkrankheiten. Einige dieser Gründe lassen sich sicher auch auf Mazvitas Lebensumstände beziehen. Doch es macht den Eindruck, als ob die Haut Ausdruck ihrer geistigen Verfassung ist.

Bedenkt man, daß Häutungen als Foltermethode bzw. bei einer Tötung als Erhöhung des Strafmaßes eingesetzt werden, erscheinen die Häutungen bei Vera in einem anderen Licht. Denn hier wird ein Strafritual durchgeführt, das die Leibgrenze Haut durchdringt und einen mehr als nackten Körper entstehen läßt.⁵⁹³ Mazvita ist völlig entblößt. Da niemand sie schindet, muß sie es selbst sein, die für das Lösen der Haut vom Körper verantwortlich ist. Geht man davon aus, daß sie ihr Kind getötet hat, so könnte die eigene Häutung als Bestrafung oder Selbstmord gedeutet werden. In jedem Fall aber ist neben der Gebärmutter, die mit der Schwangerschaft beharrlich auf die Vergewaltigung verweist, die Haut das einzige Organ, über das Mazvita ihren Schmerz

⁵⁹³Zum Thema Haut vgl. Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte - Körperbilder - Grenzdiskurse*. Reinbek 1999. Zu Häutungen insbesondere das 4. Kapitel.

bekunden kann. Der Körper spricht. Bei Vera nimmt die Haut eine besondere Stellung ein, denn sie hat als Organ eine ganze Reihe von Funktionen, die über ihre natürlichen Fähigkeiten hinausgehen. Eine der Figuren aus Veras *Nehanda* kann in den Falten ihrer Haut sogar ihre Erinnerungen und Geheimnisse verbergen.

Her brow was deeply furrowed; and wrinkled pouches, containing many memories, hung below her eyes. Her brow too, carried deep secretive furrows. She had tucked some of her secrets into the folds of skin around her knees and ankles, and around her elbows. (NA 5)

Eine Häutung würde für diese Figur daher gleichzeitig den Verlust von Erinnerung bedeuten.⁵⁹⁴

Das Bild vom Verlust der Haut ist durchaus ambivalent. Zum einen kann es für Entpuppung, also für einen Neubeginn stehen, zum anderen für den Verlust dessen, was den Körper überhaupt schützt und zusammenhält. Diese Doppeldeutigkeit beruht, so Claudia Benthien (1999), auf einer kulturgeschichtlichen Umdeutung des Schindungsrituals.

Der Topos der Häutung als Reinigungs- und Wachstumsprozeß, als Herausschälung aus inauthentischen Formen und Identitäten [...] geht kulturgeschichtlich aus einer euphemistischen Umdeutung und Metaphorisierung des grausamen Schindungsrituals hervor. Der Akt radikaler Selbstentfremdung wird zu einem Moment der Selbstwerdung stilisiert. Aus dem Bereich der Reptilien wird ein Vorgang zyklischer Erneuerung metaphorisch auf den Menschen übertragen.⁵⁹⁵

So ist auch in Alice Walkers *Meridian* (1979) Häutung stets (positive) Erneuerung.⁵⁹⁶ Bei Vera hingegen wird der Verlust der Haut anders gedeutet.

⁵⁹⁴Besonders interessant ist diese Textstelle, wenn man sie mit Samupindis (1990) Beschreibung eines älteren weiblichen Körpers vergleicht, denn auf diese Weise wird Veras positiver Blick auf den weiblichen Körper deutlich. Bei Samupindi nämlich ist Nehandas vom Leben gezeichnete Haut Dörrfleisch. Vgl. dazu das Kapitel "Nehanda als Heldin und Nehanda als Person. Die Konstruktion des Spirit Mediums Ambuya Nehanda."

⁵⁹⁵Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte - Körperbilder - Grenzdiskurse*. Reinbek 1999. S. 94.

⁵⁹⁶Jaqueline de Weever zeigt, wie dies bei Walker funktioniert. Vgl. dazu Walker, Alice: *Meridian*. New York 1979 und Weever, Jaqueline de: *Mythmaking and Metaphor in Black Women's Fiction*. New York 1991. S. 71ff. Auch in Verena Stefans Pionierroman der deutschen Frauenbewegung hat Häutung im Sinn von Metamorphose eine deutlich positive Konnotation. Auf der Suche nach sich selbst versucht die Erzählerin eine Sprache zu finden, in der sie über ihren Körper sprechen kann. Vgl. Stefan, Verena: *Häutungen*. Frankfurt, a.M. 1994. (Erstausgabe: 1975). Vgl. dazu auch Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte - Körperbilder - Grenzdiskurse*. Reinbek 1999. S. 94. Für die westliche Kultur zeigt Benthien, daß das Bild der Häutung ein sehr männliches ist. "Auch wenn Autorinnen diese Form der Häutung als Selbstwandlungsprozeß ebenfalls thematisieren, so ist die Vorstellung des hautlosen Körpers als positive Imago in der westlichen Kultur dennoch eine radikal maskuline. Das männliche Subjekt kann sich,

In *Without a Name* hat die Häutung eher eine negative Konnotation. Denn der (drohende) Hautverlust ist keine Erneuerung, sondern die Folge von großem Leid. "She had suffered so much, that her skin threatened to fall pitilessly to the ground." (WN 4) Dies wird vor allem in der Wiederholung des Bildes deutlich. Denn an anderer Stelle haben die Menschen durch eine mit ihrer Seele erkaufte Freiheit ihre Ehre und damit auch ihre Haut verloren. Sie werden zu Geistern und können sich schließlich gegenseitig nicht mehr erkennen.

Freedom squeezed out of a tube was better than nothing, freedom was, after all, purchasable. It was sensual, and that was to be longed for, procured even if the cost was nothing less than one's soul. Such negotiations were easy. It was risky to carry a soul in the city streets, as Mazvita had discovered. [...] The people had been efficient accomplices to the skinning of their faces, to the unusual ritual of their disinheritance. They were skinned like goats before a ritual conceived to bring back the dead, that is, with happy song. They had lain in rows in the searing sun while their skin fell from their faces, pulled and lulled away. [...] The people walked the streets without any faces, invisible, like ghosts. Was it a surprise then that they could not recognize one another? (WN 27)

Ein Gesichtsverlust, der die Nation schon in ihrem Entstehen würdelos erscheinen läßt.

Neben der Haut und der Gebärmutter gibt es bei Vera noch andere Organe bzw. Körperteile, die an Stelle der Frauen zu sprechen beginnen oder wie die Hautfalten Orte der Erinnerung sind. So beispielsweise der Mund. Mazvita "held a heaviness in her mouth that Nyenyedzi failed to fathom." (WN 33) Ein ganz ähnliches Bild findet sich auch in Veras *Under the Tongue*. Zhizha sagt über ihre Großmutter: "She carries my pain in her mouth." (UT 11) Besonders interessant ist, daß der Mund, der Sprechapparat nicht spricht, sondern die Erinnerung lediglich aufbewahrt. Versteht man den Mund mit Farideh Akashe-Böhme als "eine der intimsten und gleichzeitig am meisten enthüllten Körperöffnungen", so wird deutlich, wie verletzlich und dennoch ungeschützt dieses Organ ist.⁵⁹⁷ In Veras Texten wird dieser Beschaffenheit Rechnung getragen. Denn der Mund ist mehr als ein Organ oder Körperteil,

als ultimative Erlösungsphantasie, von seiner Haut befreien, während das weibliche in ihr gefangen bleibt." Ebd. S. 108.

⁵⁹⁷ Akashe-Böhme, Farideh: "Der Mund." In: Dies. (Hrsg.): *Von der Auffälligkeit des Leibes*. Frankfurt a.M. 1995. S. 27. Claudia Benthien verweist darauf, daß Gegenwartskünstler immer wieder auf die Verletzlichkeit des Menschen eingehen. So haben Künstler mit Hilfe von digitaler Photographie Körper ohne Öffnungen geschaffen. Vgl. dazu Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte - Körperbilder - Grenzdiskurse*. Reinbek 1999. S. 40-42.

mit dem man kommunizieren kann. Folglich ist bei Vera die Möglichkeit, sich auszudrücken, vom Sprechapparat auf den gesamten Körper verlagert. Auf diese Weise verharren die weiblichen Figuren selbst bei größten Verletzungen nicht in Sprachlosigkeit, denn es gelingt ihnen, über ihren Körper wieder zu Sprache zu gelangen.

Die Verlagerung der Ausdrucksmöglichkeiten auf den Körper erinnert an das Krankheitsbild von sog. Hysterikerinnen. Mary Jacobus (1986) zeigt, wie Freuds bzw. Breuers Patientinnen ihre Sprache verlieren und dann mit Hilfe ihres Körpers versuchen, sich auszudrücken.

Language breaks down for Anna O. [Freuds hysterische Patientin Bertha Pappenheim] not only because she is haunted by tormenting thoughts but because the very process of representation involves self-estrangement, fracturing into two dimensions the unity which the hysteric yearns to recreate on the site of her body.⁵⁹⁸

Als Therapien gegen diese Krankheit wurden übrigens neben Mastkuren und Klitorisentfernungen auch tagelange Bäder, die das Lösen der Haut zur Folge hatten, verordnet.⁵⁹⁹ Da der Patientin also die Sprache versagt ist, wird ihr Körper ihr Text. "As hysteria produces symptoms, so symptoms produce stories. The body of the hysteric becomes her text", so Mary Jacobus.⁶⁰⁰ Diejenigen also, denen das Sprechen versagt ist, bedienen sich ihres Körpers, um zu sprechen.

Dies gilt auch in der Literatur. Deutlich geworden ist das anhand der verspäteten Wahrnehmung von Vergewaltigungen bei Sekai Nzenza-Shand, Nawal El Saadawi und Yvonne Vera (1994). Erst die Schwangerschaft verweist auf die Gewalttat. Doch nicht nur in der Literatur von Frauen sprechen die weiblichen Körper. So findet sich auch in Chenjerai Hoves *Shadows* die Verbindung zwischen Zunge bzw. dem Raum unter der Zunge

⁵⁹⁸Jacobus, Mary: *Reading Women. Essays in Feminist Criticism*. New York 1986. S. 206.

⁵⁹⁹Vgl. dazu Duda, Sibylle: "Bertha Pappenheim (1859-1936). Erkundungen zur Geschichte der Hysterie oder 'Der Fall Anna O.'." In: Sibylle Duda, Luise F. Pusch (Hrsg.): *WahnsinnsFrauen*. Frankfurt, a. M. 1992. S. 123-145. Besonders interessant zum Thema Hysterie ist Braun, Christina von: *NICHTICH. Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt a.M. 1990. (Erstausgabe: 1985). Von Braun schreibt hier ausdrücklich keine Geschichte der Hysterie, sondern zeigt, wie Hysterikerinnen mit der Sprache bzw. dem Denken spielen und dabei jegliche Logik und Berechenbarkeit außer Kraft setzen. Zur Geschichte der Hysterie vgl. a. v. Braun, Christina: "'Frauenkrankheiten' als Spiegelbild der Geschichte." In: Akashe-Böhme, Farideh (Hrsg.): *Von der Auffälligkeit des Leibes*. Frankfurt a.M. 1995. S. 98-129. Sie verdeutlicht hier, daß das Abendland nur zwei Mächte kennt, "die aus dem Nichts sichtbare Wirklichkeit zu schaffen vermögen. Die eine ist der liebe Gott, die andere die große Frauenkrankheit Hysterie." Ebd. 98.

⁶⁰⁰Jacobus, Mary: *Reading Women. Essays in Feminist Criticism*. New York 1986. S. 198.

und Erinnerung. Intertextualität ergibt sich daher insbesondere zu Veras *Under the Tongue*. Ebenso wie Zhizha hat Johana Schwierigkeiten, ihre Erlebnisse zu formulieren.

The birds will sing the songs of what happened in the shadows of the smooth river rocks, of what will always happen. The woman's silent lips tell her the words refuse to come out of her. They remain stuck in her mouth, under the tongue where they say wells of saliva sometimes drown words before they come out of the mouth. (SH 48)

Auch hier gibt es also einen Ort, der unter der Zunge liegt und der mit Erinnerung und Artikulation von Erinnerung aufs Engste verwoben ist. Anders als in *Under the Tongue* findet Hoves Johana jedoch keine Worte und scheitert. Sie bringt sich schließlich um. Bei Vera hingegen wird die junge Frau gerettet. Zhizha gelingt es, sich zu erinnern und ihre Erinnerung dann in Worte zu fassen. Das Zusammenspiel zwischen Großmutter, Mutter und Enkelin spielt dabei eine wesentliche Rolle. Damit hat Vera in *Under the Tongue* eine Situation geschaffen, in der Hoves Johana hätte überleben können.⁶⁰¹ Denn zunächst ist Zhizha vollkommen sprachlos. Selbst ihre Schreie sind stumm. Und zwischen den unwillkürlich auftauchenden Fragmenten ihrer Erinnerung wirkt Zhizha wie eine Gefangene. Doch die Großmutter kommt ihr zu Hilfe.

It is night. / Roots grow out of my stomach out of my mouth out of me. My cry is silence. My cry searches the river, wavers between bending reeds, finds father waiting and near. He holds my hand. He pulls hard at my arm. He pulls the roots in my growing, the dream in my belonging. I cry a voiceless tremble, my eyes parched with darkness. / I close my eyes and do not speak. My mouth is covered with blood. / I call for my mother but Grandmother says ... do not be afraid Grandmother is here. I close my eyes and find a lullaby in my sleep. / I find Grandmother. (UT 5)

Zhizha braucht jemanden, der sie aus dieser diffusen, fragmentierten und alptraumhaften Welt herausführt. Diese Funktion übernimmt ihre Großmutter.

Die Großmutter ist diejenige, die am besten mit Sprache umgehen kann und die Sprache ganz gezielt als Heilung einsetzt. Zugleich weiß sie, wie

⁶⁰¹Zu Hove und Vera vgl. a. Laurien, Ingrid: "Yvonne Vera." *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. 53, 10/2000. Ingrid Laurien zeigt, daß sich Vera im Gegensatz zu Hove von nostalgischen Afrikabildern verabschiedet hat. "Ihre visionäre Bildersprache ist eine selbstverständliche zeitgenössische Erkenntnisform, gleichwertig neben den westlichen intellektuellen Metaphern menschlicher Existenz. Das unterscheidet Veras Texte von den Romanen Chenjerai Hoves, zu dessen poetisch-visionärer Sprache sie Affinität aufweist, und platziert ihre Texte in den Kontext einer Literatur, die die Idee kultureller Authentizität hinter sich gelassen hat." Ebd. S. 9.

schwierig sich der Prozeß der Erinnerung und der Formulierung gestalten kann. "Grandmother cries about the many words a woman must swallow before she can learn to speak her sorrow and be heard." (UT 32) Sie weiß dies aus eigener Erfahrung, denn ihr Sohn Tonderayi hat seine Geburt aufgrund einer Krankheit nur wenige Tage überlebt. Sie erzählt ihrer Enkelin davon.

The birth of my son, Grandmother says into her memory, into me. [...] He never grew. He will never grow. When he arrived, all parts of him refused to grow except his head. [...] His head grew with my fear, filled my arms and my heart and my song. They said his head was filled with water. / The water kept growing inside him, moving and turning, filling out into his eyes, in his dreaming places, silencing him. He will be gone in a week, they said, so gently. (UT 62)

Es macht den Eindruck, als ob alles, was sie ihrer Enkelin über den Umgang mit Gewaltereignissen und anderen Katastrophen vermittelt, sich auf dieses Ereignis stützt. "My son drowned one night while he slept. He drowned a fierce drowning. I buried him in the voiceless inside of my heart. He is the son of my ground." (UT 72) Auch wenn sie ihn in Sprachlosigkeit begraben hat, spricht sie dennoch über ihn und die Art seines Todes.⁶⁰² Die Großmutter weiß aufgrund ihrer eigenen Erfahrung um die Bedeutung von in Worte gefaßter Erinnerung und führt Zhizha daher systematisch an den Erinnerungsprozeß heran.

Die Großmutter erklärt ihrer Enkelin ganz genau, wie Erinnerung funktioniert, und warnt sie gleichzeitig vor den Folgen des Vergessens. "A woman must speak the beauties and the sorrows of the heart, she must dream a celebration. A woman must not forget, she must not bury her sorrow and her dreams. If a woman buries her sorrow, a dream will kill her children." (UT 10) Auch sie selber muß dies befolgen, denn ihre Tochter hat trotz eines Schicksals als Mutter einer durch den Vater mißbrauchten Tochter und als verurteilte Gattenmörderin überlebt. Und in einer solchen Situation lassen sich eine ganze Reihe von Szenarien entwerfen, in denen sie hätte sterben können. Folgt man den Worten der Großmutter, so kann Runyararo auch Dank ihrer eigenen Mutter weiterleben. Es stellt sich nun von selbst die Frage,

⁶⁰²Die Großmutter konnte ihren Sohn nicht stillen, da die Haltung, die der Säugling dazu hätte einnehmen müssen, ihm das Genick gebrochen hätte. Also hat sie sich über ihn gebeugt, um ihn zu nähren. "Into his mouth I placed my breast, swollen with desperation, and he drank. I was afraid. [...] / If you do that his neck will break. His head is too heavy. Do not embrace him. [...] / So I knelt over him and fed him, and his head grew a growth so magnificently painful." (UT 62) Die an sich lebenserhaltenden Maßnahmen verkehren sich hier in ihr Gegenteil.

ob der Tod ihres Sohnes Tonderayi mit einer verdrängten Erinnerung zusammenhängt. Doch im Text finden sich dafür keine Anhaltspunkte. Darüber hinaus ist bei der Geburt eines lebensunfähigen Kindes die Schuldzuweisung in Richtung Mutter außerordentlich kritisch zu betrachten, denn es geht hier oftmals allein um die Demütigung der Frau. Es läßt sich also lediglich schließen, daß die Großmutter aus Erfahrung spricht. Denn auch an anderer Stelle verweist die Großmutter ganz deutlich auf die Notwendigkeit zu sprechen. "A word does not rot unless it is buried in the mouth for too long." (UT 54) Bloße Worte also stellen noch keine Gefahr dar. Erst wenn sie unausgesprochen bleiben, werden sie zur Bedrohung. Zhizha hat sich die Lehren ihrer Großmutter schließlich so zu eigen gemacht, daß sie wortwörtlich verinnerlicht sind.

A cry waits in my stomach. [...] It is morning. My voice grows from inside me, broken and dry, lies still, waits to be remembered, rises soft like smoke, creeps out of the room, calls for mother, wakes. / A word does not rot unless it is carried in the mouth for too long, under the tongue. (UT 110)

Zhizha kann sprechen. Sie ist gerettet.

Das Ende von *Under the Tongue* verweist damit in eine hoffnungsvolle und geheilte Zukunft. Dies unterscheidet den Roman deutlich von *Without a Name*. Denn in *Without a Name* bleibt Mazvita mit ihrem leblosen Kind im Arm und den Stimmen der Toten im Ohr zurück. Auf der Suche nach ihrer Herkunft findet sie lediglich verbrannte Erde vor.

The village has disappeared. Mazvita can smell the burnt grass, though most of it has been washed away by the rain. The soil is black with the burnt grass. [...] She will carry the voices that she remembers from this place, from the burning grass. She has not forgotten the voices. [...] Mazvita walks in gentle footsteps that lead her to the place of her beginning. Mazvita bends forward and releases the baby from her back, into her arms. / The silence is deep, hollow and lonely. (WN 102)

Auch Ingrid Laurien (2000) verweist auf dieses vollkommen hoffnungslose Ende, das in deutlicher Differenz zu Veras *Nehanda* steht. "Während das Ende von 'Nehanda' auf die kommende Erlösung verweist, schreibt der Schluss von 'Eine Frau ohne Namen' (1994) eine grenzenlose Hoffnungslosigkeit fest. Sie läßt selbst den linearen Ablauf der Zeit nicht mehr zu, der ja immer das Versprechen einer offenen Zukunft enthält: 'Es ist

gestern."⁶⁰³ Mit "It is yesterday." (WN 101) wird das letzte Kapitel eröffnet. Nichts also hat sich in Mazvitas Leben verändert. Terror und Tod sind allgegenwärtig. Wie schon nach der Vergewaltigung und auch nach der Entbindung ist sie wieder allein. Es bleibt ihr nur die Flucht. Auf diese Weise wiederholt sich Mazvitas Geschichte. Sie bleibt eine Flüchtende ohne Heimat, ohne Familie, ohne einen Platz, an dem sie nach Gewalterfahrung und anderen Katastrophen Schutz findet. Mit der Zerstörung des Dorfes ist auch ihr letzter Rückzugsort verloren.

Dieses Schicksal bleibt Zhizha erspart. Denn die Frauen, die sie umgeben, bilden ein Netz, das Zhizha nach dem Mißbrauch auffängt und ihr damit einen Platz in der Gesellschaft sichert. Anders als in Nawal El Saadawis *Hamidas Geschichte* wird die Vergewaltigte nicht zu einer Ausgestoßenen, sondern tritt trotz oder gerade wegen der Gewalttat in ein besonders enges Verhältnis zu Mutter und Großmutter. Auf diese Weise ist es der jungen Frau überhaupt erst möglich weiterzuleben. Denn für Opfer von Gewalt gehört die mit der Tat einhergehende Ausgrenzung aus der Gesellschaft zu den schlimmsten Aspekten des Verbrechens. So ist auch für Saadawis Hamida nicht die Vergewaltigung, sondern die mit der Schwangerschaft einhergehende Verstoßung aus der Familie der Untergang. Besonders eindrücklich beschreibt Jan Philipp Reemtsma in seinem autobiographischen Entführungsbericht *Im Keller* (1996), wie zentral die Bestrafung der Täter ist. Erst die Bestrafung verdeutlicht dem Opfer, daß es auch weiterhin Teil des Sozialverbandes ist, von dem der Täter zumindest zeitweilig ausgeschlossen ist.

Verbrechen bestraft man. Einmal der Abschreckung wegen. Zweitens um die Verbotsnorm aufrechtzuerhalten, denn ein Verbot, auf dessen Übertretung keine Sanktion folgt, ist nicht existent. [...] Was die Strafrechts*theorie* nicht kümmern muß, ist das Opfer. Gleichwohl ist für das Opfer die Strafe von hoher Bedeutung. Nicht, weil sie die Rachebedürfnisse erfüllt, denn das tut sie meistens nicht. Sondern weil die Strafe die Solidarität des Sozialverbandes mit dem Opfer demonstriert. Die Strafe grenzt den Täter aus und nimmt damit das Opfer herein. Die Strafe für den Täter ist im Grunde nichts anderes, als es viele freundliche Briefe von Menschen sind, die sagen: "Welcome back". / Diese Begrüßung ist von entscheidender Bedeutung für das seelische Weiterleben.⁶⁰⁴

Für Zhizha vollzieht die von Reemtsma als "Welcome back" beschriebene Geste vor allem die Mutter. Denn sie ist diejenige, die den Täter bestraft. Sie

⁶⁰³Laurien, Ingrid: "Yvonne Vera." *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. 53, 10/2000. S. 5.

⁶⁰⁴Reemtsma, Jan Philipp: *Im Keller*. Reinbek 1998. (Erstausgabe: 1996). S. 215

bringt ihn um. Damit ist das Strafmaß für Kindsmißbrauch hier mit der Todesstrafe denkbar hoch angesetzt.

Doch die Bestrafung des Täters steht in *Under the Tongue* nicht im Mittelpunkt. Das "Welcome back" drückt sich hier vor allem in den Gesprächen, die die Großmutter mit ihrer Enkelin über Gewalterfahrung und Erinnerung führt, aus. Betrachtet man die Bestrafung von Sexualverbrechern in der zimbabwischen Literatur überhaupt, so fällt auf, daß nur sehr wenige Texte explizit von Sanktionen gegen die Täter erzählen. Eine Ausnahme ist Sekai Nzenza-Shands *Songs to an African Sunset*. Hier steht die Bestrafung eines Mannes, der jahrelang seine Nichte vergewaltigt hat, zur Diskussion. Die Ich-Erzählerin erfährt davon durch einen Freund.

"But he is so old. I think they will give him a lenient sentence," I said. / "When he comes back from prison, he will have to pay a number of cattle to his niece's relatives. In the past, I am told that it was easy to get away with rape and even incest, but not these days. After independence the black government wants to protect women. Sometimes they overdo it, though." / I was too tired to argue the point with Simba. (SAS 142)

Welche Position die Erzählerin in dieser Frage einnimmt, bleibt offen. Deutlich wird hier vor allem, daß der Text keine Stellung bezieht oder beziehen will. Denn ein klares Votum für oder gegen harte Strafen fehlt. Selbst das Für und Wider wird nicht abgewogen. Diese Lücke verweist vor allem darauf, wie heikel dieses Thema ist. In *Under the Tongue* hingegen läßt Vera mit einem klugen Zug diese Diskussion erst gar nicht aufkommen. Denn Runyararo hat als indirekt betroffene Frau schon entschieden. Auf Vergewaltigung steht bei ihr die Todesstrafe.

Mit dieser Konstruktion hat Vera die Frage nach dem Täter unwiderruflich geklärt. Ebenso klar ist, daß die Vernichtung des Täters nicht mit der Heilung des Opfers einhergeht. Denn auch wenn die Mutter als Rächerin der Tochter fungiert, beginnt der Heilungsprozeß erst mit den Gesprächen zwischen Zhizha und ihrer Großmutter. Die Körperlichkeit, die hier zwischen den beiden Frauen eine zentrale Rolle spielt, erinnert sehr an das Körperbild bei Toni Morrison. So zeigt April Lidinsky (1994) für Morrisons *Beloved* (1987), wie die Erlebnisse und das Wissen des Körpers sich nicht auf ein Individuum beschränkt, sondern eher als kollektive Erfahrung konstruiert ist. Auf diese Weise wird Körperlichkeit neu bestimmt. "Morrison opens a clearing for revisioning the body as a fluid site of somatic knowledges and shifting, even

collective, identities that overflow rigid individualist models of self."⁶⁰⁵ Dies gilt auch für Vera's *Under the Tongue*. Denn ähnlich wie in *Beloved* bilden die drei weiblichen Figuren eine Einheit. Die Identität von Großmutter, Mutter und Tochter ist in der Bewältigung der unterschiedlichen Katastrophen kaum mehr voneinander zu trennen. Mit Jacqueline de Weever (1991) bedeutet die Verbindung mit der Mutter zugleich eine Verbindung mit der Vergangenheit.

The identification between mother and daughter can illustrate the identification between a people and its past. The metaphor of motherhood makes this identification concrete and suggests that this relationship between a people and its past [...] bears within the possibilities of healing.⁶⁰⁶

Wie sich schon in Vera's *Crossing Boundaries* (1992) gezeigt hat, sind bei Vera diejenigen ohne Verbindung zur Vergangenheit zum Scheitern verurteilt. In *Nehanda* stellt Nehanda und in *Under the Tongue* die Mutter bzw. Großmutter diesen Kontakt her. Die Erinnerung an die Vergangenheit und die damit einhergehende Heilung ist also eindeutig weiblich besetzt.

Vera knüpft hier an eine Struktur an, wie sie Trinh T. Minh-ha (1997) für afrikanische Märchen beschreibt. "Mother always remembers. And what she remembers, she never forgets to weave with what her mother, her grandmother, her great-grandmother remembered."⁶⁰⁷ Diese Form der Verbindung findet sich auch bei Vera. Ebenso übereinstimmend ist die Rolle der Männer. Denn folgt man Trinh T. Minh-ha, so sind sie von dem Dialog ausgeschlossen bzw. erkennen ihn in keiner Weise an. "Commonly enough, however, Mother's dignified speeches failed to command (men's) respect. [...] What was believable from mothers to daughters may become (temporarily) unbelievable in the process of transmitting men's his/stories"⁶⁰⁸. Auch der Großvater kann in *Under the Tongue* nichts mit den Geschichten seiner Frau anfangen. Für ihn ist Runyararo schlicht eine Frau, die ihren Ehemann umgebracht hat. Die Umstände, die zu dieser Tat geführt haben, sind für ihn marginal, zumindest findet sich an keiner Stelle ein Hinweis, daß er sich überhaupt erkundigt. Zhizha fürchtet sogar seine Reaktion, würde er die genauen Zusammenhänge erfahren. "... tell grandfather? / No. / ... tell grandfather? / No. It is death when such things are told. Grandmother ..." (UT

⁶⁰⁵Lidinsky, April: "Prophesying Bodies. Calling for a collectivity in Toni Morrison's *Beloved*. In: Plasa, Carl, Ring Betty (Hrsg.): *The Discourse of Slavery. Aphra Behn to Toni Morrison*. London 1994. S. 191.

⁶⁰⁶Weever, Jacqueline de: *Mythmaking and Metaphor in Black Women's Fiction*. New York 1991. S. 161.

⁶⁰⁷Minh-ha, Trinh T.: "Mothers talk." In: Nnaemeka, Obioma (Hrsg.): *The Politics of (M)Othering. Womanhood, Identity, and Resistance in African Literature*. London 1997. S. 28.

⁶⁰⁸Ebd. S. 29.

108) Frauen und Männer leben in unterschiedlichen Welten. Daher ist seine Geschichte eine völlig andere als die, die die Großmutter erzählt.

Die Erzählungen der beiden Eheleute unterscheiden sich jedoch vor allem durch das Ziel, das sie verfolgen. Während der Großvater anklagt, bemüht sich die Großmutter um Heilung. Im Gegensatz zu ihrem Mann geht es ihr um das Wohl der Enkelin, die aufgrund der Abwesenheit der Mutter ganz auf ihre Großmutter angewiesen ist. Doch die Abhängigkeit ist sehr vielschichtig. Ebenso wie Zhizha die Hilfe ihrer Großmutter braucht, braucht diese die der eigenen Tochter.

There are no words only sleep and death. Death will always be waiting to relieve one of sorrow, [Grandmother] says. We have become strangers to sleep and our day has no beginning or end. Grandmother searches the night and finds her place of forgetting. [...] She retrieves a single word, a word too heavy for her, a word which has turned her head white with suffering. Grandmother finds the word and carries it between her fingers, and gives it to mother. (UT 32)

Die Erinnerung und das Vermögen, überhaupt sprechen zu können, ist für alle drei Frauen an die Existenz der jeweils anderen gebunden. Die physische Verbindung zwischen Großmutter und Enkelin ist dabei besonders auffällig. So erzittert der Mund der Großmutter von einem Wort, das sie zuvor unter Zhizhas Zunge plazierte hat.

Grandmother pulls a word from her mouth and places it under my tongue. I feel fingers reach beneath my tongue. Grandmother's word grows and her mouth trembles with the word she has taken from it, that she remembers. / Grandmother touches my forehead with her tongue. / I touch my forehead and find the word Grandmother has given to me. I carry the word between my fingers. I know she has given me a word from long ago, a word that she has retrieved from an anthill. The word is covered with ancient soil, with all her memory. Grandmother buried a word in an anthill before I was born. [...] She buried the word to ease her suffering. When she had buried it she returned to the world and gave birth to my mother. (UT 53)

Fast scheint es, als ob die drei zu einem Körper gehören. Sie verfügen über eine kollektive Form von Körperlichkeit, Erinnerung und Identität. Dies bewirkt, daß die drei Frauen im höchsten Maße aufeinander angewiesen sind.

Aus dieser tiefen Verbundenheit schöpfen alle Beteiligten die Kraft, die es ihnen ermöglicht, Gewalterfahrung zu überleben und an den Katastrophen ihres Lebens nicht zu scheitern. Denn während die Großmutter Zhizha erklärt, wie schmerzhaft der Prozeß der Erinnerung sein kann, wird auch sie sich ihrer eigenen Geschichte bewußt. "Grandmother says how can we bury the pain

which has visited us. It is deep and hidden. [...] This pain cannot be carried in the mouth. There is no mouth. It follows one like a shadow, this pain. It is hewn from rock and larger than memory." (UT 39) Denn in dem Moment, in dem die Großmutter Zhizha von der Sprachlosigkeit angesichts von Gewalterfahrung erzählt, hat sie selbst diese bereits überwunden. Im Gespräch mit ihrer Enkelin, auf der Suche nach Worten findet sie eine Sprache, in der sie Erinnerung artikulieren kann. "Grandmother searches beneath her tongue and finds a word to carry the sorrow which has triumphed over all her forgetting, which has found us." (UT 40) Von diesen Worten profitiert auch Zhizha, denn ihre Großmutter kann ihr genau beschreiben, wo man nach schmerzvollen Erinnerungen suchen muß, daß es aber beinahe unmöglich ist, diese genau zu benennen.

Grandmother says that a woman cannot point to the source of her pain, saying, it is here and there. A woman finds her sorrow in her dream and everywhere. [...] [Sorrow] has no shape. It is only tears. [...] Grandmother touches me with her word. I stand close to her and between us is the far away place we have found, the place of abandon. (UT 40)

Gemeinsam haben sie sich auf diese Weise Zhizhas verlassener Erinnerung an ihre Kindheit und damit dem Mißbrauch genähert.

Zhizha gelingt es schließlich, sich die Vergangenheit wieder zu vergegenwärtigen. Wie von der Großmutter beschrieben, träumt sie. "Zhizha, I hear my mother calling in my sleep, Zhizha. / I cry my mother frantically saying, I remember my forgotten world. I remember the pain in my growing. I remember my stolen dawn. I cried in the voice of my mother and my grandmother. I remember my hidden world ..." (UT 79) Sie kann schließlich das Gewaltereignis, den Tathergang an sich, sogar genau beschreiben. Selbst für ihren Schmerz findet sie Worte.

Father falls on my legs parted, spread on the cold floor. [...] I cry for mercy, but my cry is silence. Mother, I cry in my sleep. A throbbing hard and horrid passes between my legs, searing, tearing. A wound fresh with blood grows into my chest. A seed grows on my navel, grows into a tree with firm roots that gather all the water from my stomach, pulls hard till my eyes are still, empty, and uprooted [...] Father ... / ... blood is in my crying. / He enters into me breathing hard. A snail spreads on stone, climbing upward, blind, pushing forward, its shell curled hard over its body, hiding from day in a deathly silence. (UT 105)

Zhizha hat von ihrer Großmutter gelernt und spricht.

Besonders interessant ist die Art und Weise, wie hier über den Schmerz erzählt wird. Denn obwohl Zhizha den Ablauf der Tat exakt formuliert, wählt sie für ihren Schmerz eine andere, weniger präzise Sprache oder realistische Ausdrucksform. Mit Trinh T. Minh-ha könnte man dies als "Mother's talk" bezeichnen. Denn die Sprache, die in *Under the Tongue* in weiten Teilen verwendet wird, entspricht genau diesem Prinzip: "Mother's talk" ermutigt andere, sich auszudrücken. "[T]he storytellers and storycommentators who praise and blame, who talk to initiate talk, who write to invite writing"⁶⁰⁹. Genau fassen lässt sich diese Sprache nicht, denn sie bewegt sich in keinem System, so Trinh T. Minh-ha weiter. "Mother's talk does not let itself be caught, for kindness belongs to no system; it stands at the limit of the tale's moral. As she speaks, she crosses limits, she remembers the texture of memory"⁶¹⁰. Diese Definition trifft auch auf die Sprache zu, die Zhizha von ihrer Großmutter gelernt hat, und deckt sich ebenfalls mit den weiter oben zitierten Aussagen von Abena Busia zu Saadawi, Bâ und Walker. Denn auch in deren Texten geht es stets darum, wie Frauen eine Sprache finden, in der sie sich ihre Geschichte aneignen können. Yvonne Vera hat in *Under the Tongue* dieses Prinzip auf die Spitze getrieben und es zum eigentlichen Inhalt des Textes gemacht.

Zusammenfassung

In der zimbabwischen Literatur sind die Themen Nation, Körper, Gewalt, Sprache und Erinnerung aufs engste miteinander verbunden. Körper, vor allem weibliche Körper, dienen der Erinnerung an Gewalt und sind, wie sich anhand der unterschiedlichen Entwürfe des Spirit Mediums Ambuya Nehanda gezeigt hat, Zeichen für Widerstand, die Kraft afrikanischer "Tradition" und Gewalterfahrung. Und gerade Gewalt ist für die zimbabwische nationale Identität von größter Bedeutung. Insbesondere auf Gewaltereignissen, wie dem 1. und 2. Chimurenga, ruht das Selbstverständnis und auch die Legitimation der zimbabwischen Nation. Der Widerstand gegen Kolonisation und Fremdherrschaft gehört zu den wichtigsten Bestandteilen im Bild der Nation, denn er verkörpert zum einen Macht, zu denen die Kolonialisten keinen Zugang haben, und zum anderen werden die Menschen durch den äußeren Feind und die unterschiedlichen Kriege geeint.

⁶⁰⁹Ebd. S. 30.

⁶¹⁰Ebd. S. 32.

Wie keine andere steht Nehanda für diese Kriege und verkörpert den Widerstand gegen koloniale Unterdrückung. In ihr fügen sich die als dichotomisch angelegten Konzepte von Tradition und Moderne zusammen. Auf der einen Seite ist Nehanda die Verbindung zur Vergangenheit, und auf der anderen steht sie für die moderne zimbabwische Nation. Ihr Abbild, dem sowohl die koloniale Gewalt als auch der Widerstand gegen diese Gewalt inhärent ist, ist in der Öffentlichkeit stets präsent. Bei genauerer Betrachtung lassen sich aus dem Umgang mit der historischen Figur eine ganze Reihe von Rückschlüssen auf das Bild von Frauen im politischen und literarischen Diskurs Zimbabwes ziehen. Neben den vielen unterschiedlichen Blickwinkeln, unter denen man Nehandas Abbild analysieren kann, steht für die vorliegende Arbeit im Mittelpunkt, daß es sich hier um ein Abbild eines gemarterten Frauenkörpers handelt. Ein Blick, der insbesondere im politischen Diskurs Zimbabwes kaum zugelassen wird, und mit dem sich auch die Literatur schwer tut. Denn im Diskurs um Nation wird Nehanda kein Gender zugewiesen. Sie fungiert als genderloser Mythos. Dies hat entscheidenden Einfluß auf die Wahrnehmung der Kämpferinnen des 2. Chimurenga und sicherlich der von Frauen in der zimbabwischen Gesellschaft überhaupt.

Seit den '90er Jahren jedoch vollzieht sich in der zimbabwischen Literatur ein Wandel. Insbesondere mit dem Werk von Yvonne Vera hat sich das Bild der Frau in der Literatur deutlich geändert. So weist sie als eine der ersten Nehanda ein Gender zu und etabliert sie als Frau. Nehanda ist nicht mehr nur Aufbewahrungsort für nationale Identität, sondern ein Individuum umgeben von anderen Frauen. Die Macht, über die sie verfügt, begründet sich auch in ihrer Weiblichkeit. Vera entwirft hier eine Figur, deren Geist und Körper aufs engste verbunden sind. Besonders interessant ist, daß Vera sich auch dem weißen weiblichen Körper zuwendet und damit einen in der zimbabwischen Literatur bis dahin nicht geführten Diskurs um Kolonisation und Dekolonisation eröffnet, der die Genderdifferenz in den Mittelpunkt stellt. Dabei gelingt es ihr, die beiden Kategorien Race und Gender nicht gegeneinander auszuspielen. Vielmehr zeichnet sie eine weiße Frau, die sich als Kolonialistin ihrer mächtigen und gewalttätigen Rolle durchaus bewußt ist, aber dennoch nicht adäquat handeln kann. Nora ist eine Frau, der aufgrund ihrer Erziehung immer schon ein grenzüberschreitendes Moment immanent ist, und die letztlich keinen Ort findet, an dem sie sein kann, obwohl oder wahrscheinlich gerade weil sie selber die Kolonie Rhodesien verkörpert. Vera richtet damit einen Blick auf die weiße rhodesische Gesellschaft, der die Täter

aus einer Innensicht wahrnimmt. Sie zeigt, wie differenziert Kolonialismus funktioniert und wann Macht durch Gewalt ersetzt wird und ersetzt werden muß.

Der weiße und der Schwarze Frauenkörper sind also eng mit dem Konzept Nation verbunden. Dies gilt nicht nur für den zimbabwischen Kontext, sondern gehört überhaupt zum Topos von Nation dazu. Frauenkörper sind die Projektionsfläche (männlicher) nationaler Phantasie. Wenn auch mit ganz unterschiedlichen Attributen versehen, so steht in der zimbabwischen Literatur sowohl der weiße als auch der Schwarze Frauenkörper für eine Nation, entweder Rhodesien oder Zimbabwe. Dies ist ein Konzept, hinter dem der weibliche Körper im Grunde verschwindet. Ähnlich wie Nehanda nicht als Frau wahrgenommen wird, so ist auch Veras Nora nur Projektionsfläche der sie umgebenden Männer. Kein anderer zimbabwischer Text deckt so differenziert die Vielschichtigkeit von Kolonialismus auf, ohne die weiße Frau aus ihrer Rolle als Täterin zu entlassen.

Betrachtet man vor diesem Hintergrund Körperkonzepte überhaupt, so fällt auf, daß auch hier der weibliche Körper oftmals für etwas steht und nicht von sich selbst erzählt. So symbolisieren die Erfahrungen, vor allem die Gewalterfahrungen von Frauen, vielfach Kolonisation, Dekolonisation oder postkoloniale Gewalt. Auf diese Weise können sich wie bei Hove koloniale Strukturen in der Familie widerspiegeln, ohne daß der Erzähler je die Perspektive der fortwährend der Gewalt ausgesetzten Tochter einnimmt oder ihrer auch nur gedenkt. Ebenso auffällig ist, daß in einer ganzen Reihe von Texten, auch der neueren zimbabwischen Literatur, der Generationskonflikt anhand von politischen Umbrüchen erklärt wird. So plausibel dies sicherlich für die zimbabwische Gesellschaft ist, es verstellt dennoch den Blick auf das Individuum und ist nicht nur im zimbabwischen Kontext eine zu simple Erklärung für Konflikte innerhalb der Familie. Denn im Generationskonflikt geht es auch um die Verschiebung von Macht und Kompetenzen jenseits gesellschaftlicher Konventionen. Erklärt man den Generationskonflikt mit der politischen Entwicklung des Landes, so überdeckt dies im Grunde nur, daß es zwischen Eltern und Kindern keine Sprache gibt, in der Tabuthemen artikuliert werden können. Diese Sprachlosigkeit zeigt sich insbesondere anhand von Diskussionen über Sexualität und Körper.

Betrachtet man die afrikanische Literatur, so macht sich die Diskussion um Körper und Sexualität in erster Linie an der Prostituierten und an der Vergewaltigten fest. Das Bild, das hier noch bis weit in die '80er Jahre von

diesen Frauen gezeichnet wurde, spiegelte nicht in erster Linie die Erfahrungen von Frauen wieder, sondern hatte vor allem eine symbolische Funktion. Die Prostituierte und die Vergewaltigte sind die Symbole für den kolonisierten afrikanischen Kontinent. Dies gilt in weiten Teilen auch für die zimbabwische Literatur. Insbesondere jedoch die Literatur von Frauen, für Zimbabwe allen voran Yvonne Vera, hat begonnen, diese beiden Figuren unter einem andern Blickwinkel zu betrachten. Bei Vera steht bei Vergewaltigung oder Prostitution nicht Land, Nation oder Kontinent im Vordergrund, sondern es geht in erster Linie um die Erfahrungen der Frauen selbst. Sex als Dienstleistung ist kein Stigma mehr, sondern eine alltägliche Lebenserfahrung von Frauen. Sie macht diese Frauen weder zukunftsunfähig, noch zu Außenseitern der Gesellschaft. Scheitern sie dennoch, so liegt es oft an den Ursachen, die sie dazu gebracht haben, ihre Körper zu verkaufen. Vielfach ist dies eine Vergewaltigung. Ähnlich wie auch im Umgang mit der Prostituierten geht es bei Vergewaltigung um die Erfahrung des Opfers. Sein Blick auf die Tat bestimmt die Erzählung. Dies kommt sowohl inhaltlich als auch formal zum Ausdruck. Immer wieder gibt es Anläufe, das Erlebte in Worte zu fassen, und immer wieder zeigt sich, daß dies kaum möglich ist. Dabei geht es an keiner Stelle um die Darstellung der Tat als einen im polizeidienstlichen Sinn "realistischen" Tathergang, sondern um die Erfahrung des Opfers. Erfahrungen, über die die Literatur noch bis in die '80er Jahre hinein geschwiegen hat. Wie kein anderes Verbrechen ist die Vergewaltigung daher eine Tat, um die weitestgehend Schweigen herrscht. Ein Schweigen, das zum einen seine Ursache darin hat, daß die Gesellschaft die Vergewaltigung einer Frau nicht als Verbrechen einstuft, und das zum anderen in der Schwere des Verbrechens begründet liegt. Denn angesichts des Ausmaßes der Gewalt versagt die Sprache. Dies spiegelt sich auch in der Literatur. Ein Sprechen über Vergewaltigung ist daher immer auch eine Reflexion über die Sprache, die zum Erzählen von diesem Gewaltereignis zur Verfügung steht.

Die Reflexion über Sprache ist inzwischen eines der wesentlichen Merkmale zimbabwischer Literatur. Angeführt von Dambudzo Marechera haben sich vor allem in den '90er Jahren die AutorInnen dieses Stilmittel angeeignet. Dieser Wandel steht in engem Zusammenhang mit der deutlichen Fokussierung auf das Thema Gewalt. Vor allem das differenzierte Erzählen von unterschiedlichen Formen von Gewalt erfordert eine weitere Erzählebene, auf der der/die ErzählerIn darüber reflektieren kann, von was er/sie überhaupt erzählt und welche Sprache dafür zur Verfügung steht. Neue Themen

schaffen also zugleich neue Formen des Erzählens. Denn insbesondere die Darstellung von Gewalt wirft Fragen nach Repräsentation auf. Dabei hat sich anhand der literarischen Verarbeitung von Vergewaltigung und Kindesmord gezeigt, daß hier in erster Linie die Erzählperspektive entscheidet, ob Mord als Mord und Vergewaltigung als Vergewaltigung interpretiert und erkannt werden.

Die zimbabwische Literatur ist sich ihres Mediums sehr bewußt. Angeführt von Dambudzo Marechera ist die kritische Auseinandersetzung mit Sprache deutlich in den Mittelpunkt gerückt. Dabei wird in den Texten der Sprache eine Funktion zugeschrieben. Diese Funktion variiert jedoch von Text zu Text und von AutorIn zu AutorIn. Während bei Marechera die Gewalt der Sprache Befreiung bedeutet, ist bei Vera Sprache eher heilend. Marechera setzt Gewalt gegen Gewalt. Vera hingegen versucht, in einer Sprache von Gewalt zu erzählen, die den Erfahrungen des Opfers gerecht wird. Dazu bedient sie sich des Körpers. In ihn sind die Ereignisse eingeschrieben, und anhand dieser Spuren wird aus dem Körper heraus erzählt. Der Körper wird zur Erzählerin. Damit gelingt es Vera, den weiblichen Körper neu zu verorten. Er ist nicht mehr, wie im politischen Diskurs, Projektionsfläche oder Hülle nationaler Phantasie, sondern steht für die Erfahrungen, die Frauen im Laufe ihres Lebens machen können. Auf diese Weise schreibt Vera die zimbabwische Nation neu.

IV. Literaturliste

Primärliteratur

- Achebe, Chinua: *The African Trilogy. Things Fall Apart. No Longer At Ease. Arrow of God*. London 1988. (Erstausgaben: 1958, 1960, 1964).
- Aidoo, Ama Ata: *Our Sister Killjoy or Reflections of a Black-Eyed Squint*. London 1977.
- : *Changes*. London 1994. (Erstausgabe: 1991).
- Atwood, Margaret: *Wilderness Tips*. New York 1991. (Erstausgabe: 1989).
- Beyala, Calixthe: *Tu t'appleras Tanga*. Paris 1988.
- Blixen, Karen: *Out of Africa*. London 1954. (Erstausgabe: 1937).
- Brink, André: *A Dry White Season*. London 2000. (Erstausgabe: 1979).
- Chater, Patricia: *Crossing the Boundary Fence*. Harare 1997. (Erstausgabe: 1988).
- Chinodya, Shimmer: *Dew in the Morning*. Gweru 1996. (Erstausgabe: 1982).
- : *Harvest of Thorns*. Harare 1989.
- Chirikure, Chirikure: *Hakurarwi. We shall not sleep*. Harare 1998.
- Chiziane, Paulina: *Wind der Apokalypse*. Frankfurt, a.M. 1997. (Port. Erstausgabe: 1993).
- Chraïbi, Driss: *Die Zivilisation Mutter!* Zürich 1982.
- Coetzee, J.M.: *Foe*. London 1986.
- : *Disgrace*. London 1999.
- Collen, Lindsey: *There is a Tide*. Port Louis 1990.
- : *The Rape of Sita*. London 1995. (Erstausgabe: 1993).
- : *Getting Rid of It*. London 1997.
- Condé, Maryse: *Ségou*. Paris 1984.
- : *Moi, Tituba, sorcière ... Noire de Salem*. Paris 1986.
- : *Les derniers rois mages*. Paris 1992.
- Couto, Mia: *Das schlafwandelnde Land*. Frankfurt, a.M. 1994. (Port. Erstausgabe: 1992).
- Crips, Arthur Shearly: "Charnwood Forest." In: McLoughlin, T.O. (Hrsg.): *The Sound of Snapping Wires. A Selection of Zimbabwean Short Stories*. Gweru 1994 (Erstausgabe: 1990). S. 1-12.
- Dangarembga, Tsitsi: *Nervous Conditions*. London 1988.
- Darko, Amma: *Beyond the Horizon*. London 1995. (Dt. Erstausgabe: 1991).

- Djebar, Assia: *Fantasia*. Zürich 1990. (Franz. Erstausgabe: 1985).
- : *Die Schattenkönigin*. Zürich 1991. (Franz. Erstausgabe: 1987).
- : *Fern von Medina*. Zürich 1994. (Franz. Erstausgabe: 1991).
- : *Weisses Algerien*. Zürich 1996. (Franz. Erstausgabe: 1996).
- : *Nächte in Straßburg*. Zürich 1999. (Franz. Erstausgabe: 1997).
- Eppel, John: *The Giraffe Man*. Cape Town 1994.
- Farah, Nuruddin: *Sardines*. London 1981.
- Freeman, Paul: *Rumours of Ophir*. Harare 1999.
- French, Marilyn: *Our Father*. Boston 1994.
- Godwin, Peter: *Mukiwa. A White Boy in Africa*. London 1996.
- Gumbo, Mafurahunzi (Martinus Daneel): *Guerrilla Snuff*. Harare 1995.
- Harpe, Maureen de la: *Msasa Morning*. Harare 1992.
- Head, Bessie: *A Question of Power*. London 1974.
- Hove, Chenjerai: *Bones*. Harare 1997. (Erstausgabe: 1988).
- : *Shadows*. London 1991.
- : *Ancestors*. London 1996.
- Hügel-Marshall, Ika: *Daheim unterwegs. Ein deutsches Leben*. Berlin 1998.
- Kanengoni, Alexander: *Echoing Silences*. Harare 1997.
- Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend*. Göttingen 1992.
- Lessing, Doris: *The Grass is Singing*. Oxford 1997 (Engl. Erstausgabe: 1950).
- : *Martha Quest*. London 1993. (Engl. Erstausgabe: 1952).
- : *A Proper Marriage*. London 1993. (Engl. Erstausgabe: 1954).
- Levi, Primo: *Das periodische System*. München 1991. (Ital. Erstausgabe: 1975).
- Lo Lyong, Taban: *Frantz Fanon's Uneven Ribs. Poems, More & More*. London 1978. (Erstausgabe: 1971).
- Makhalisa, Barbara C.: *The Underdog and Other Stories*. Gweru 1992. (Erstausgabe: 1984).
- Maraire, Nozipo: *Zenzele. A Letter For My Daughter*. London 1996.
- Marechera, Dambudzo: *The House of Hunger*. London 1978.
- : *Black Sunlight*. Oxford 1980.
- : *The Black Insider*. Harare 1990.
- : *Cementry of Mind*. Harare 1992.
- : *Scrapiron Blues*. Harare 1995. (Erstausgabe: 1994).

- Marquez, Gabriel Garcia: *Nachricht von einer Entführung*. Frankfurt, a.M. 1997. (Span. Erstausgabe: 1996).
- Mhlope, A.: *The Camera Never Lies*. London 1993.
- Miller, Arthur: *The Crucible*. New York 1977.
- Millett, Kate: *Im Basement. Meditationen über ein Menschenopfer*. München 1990. (Am. Erstausgabe: 1979).
- Mimouni, Rachid: *Tombéza*. Paris 1984.
- Mofolo, Thomas: *Chaka*. Oxford 1981. (Sesotho Erstausgabe: 1925).
- Morrison, Toni: *Tar Baby*. New York 1981.
- : *Beloved*. New York 1987.
- Muthoni, Wanjira: "A Cure for Executive Stress." *Writer's Forum*. 2, 1992. S. 3-9.
- : "Why God Created Women." *Writer's Forum*. 2, 1994. S. 10-18.
- : *Gateru. The Bearded Women*. Nairobi 1997.
- Mutswairo, Solomon: *Feso*. Harare 1975. (Shona Erstausgabe: 1957).
- Mwangi, Meja: *Carcase For Hounds*. Nairobi 1974.
- Njau, Rebeka: *Ripples in the Pool*. London 1978 (Erstausgabe: 1975).
- Nkosi, Lewis: *Mating Birds*. Braamfontein, 1987. (Erstausgabe: 1986).
- Nyamfukudza, Stanley: *Aftermaths*. Harare 1983.
- Nyamubaya, Freedom T. V.: *On The Road Again*. Harare 1986.
- : *Dusk of Dawn*. Harare 1995.
- Nzenza-Shand, Sekai: *Song to an African Sunset. A Zimbabwean Story*. Melbourne 1997.
- Ogot, Grace: *The Promised Land*. Nairobi 1971. (Erstausgabe: 1966).
- Partridge, Nancy: *To Breathe and Wait*. Gweru 1986.
- Pepetela: *Der Hund und die Leute von Luanda*. Bonn 1987. (Port. Erstausgabe: 1985).
- Phiri, Virginia: *Desperate*. Harare 2002.
- Plaatje, Sol: Mhudi. Oxford 1978. (Erstausgabe: 1930).
- Rampolokeng, Lesego: *end beginnings*. München 1998.
- Reemtsma, Jan Philipp: *Im Keller*. Reinbek 1998. (Erstausgabe: 1996).
- Rive, Richard: *Buckingham Palace: District Six*. London 1987. (Erstausgabe: 1986).
- Rushdie, Salman: *The Moor's Last Sigh*. New York 1995.
- Saadawi, Nawal El: *Gott stirbt am Nil*. München 1994. (Arab. Erstausgabe: 1975)
- : *Hamidas Geschichte*. München 1992. (Arab. Erstausgabe: 1978).
- Samupindi, Charles: *Death Throes. The Trial of Mbuya Nehanda*. Harare 1992 (Erstausgabe: 1990).

- Schreiner, Olive: *The Story of an African Farm*. London 1995 (Erstausgabe: 1883).
- Sithole, Ndabaningi: "Sons and daughters of the soil." In: McLoughlin, T.O. (Hrsg.): *The Sound of Snapping Wires. A Selection of Zimbabwean Short Stories*. Gweru 1994 (Erstausgabe: 1990). S. 69-87.
- Sony Labu Tansi: *La vie e demie*. Paris 1979.
- Stefan, Verena: *Häutungen*. Frankfurt, a.M. 1994. (Erstausgabe: 1975).
- Tutuola, Amos: *The Palm-Wine Drinkard: and his dead Palm-Wine Tapster in the Deads' Town*. London 1963. (Erstausgabe: 1952).
- Vera, Yvonne: *Why Don't You Carve Other Animals*. Toronto 1992.
- : *Nehanda*. Toronto 1994. (Erstausgabe: Harare, 1993).
- : *Without A Name*. Toronto 1995. (Erstausgabe: Harare, 1994; dt.: Eine Frau ohne Namen. München, 1997).
- : *Under the Tongue*. Harare 1996.
- : *Butterfly Burning*. Harare 1998.
- (Hrsg.): *Opening Spaces. An Anthology of Contemporary African Women's Writing*. Oxford 1999.
- Walker, Alice: *Meridian*. New York 1979
- Zaimoglu, Feridun: *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg 1995.

Sekundärliteratur

- Abel, Elizabeth: "Black Writing, white Reading: Race and the Politics of Feminist Interpretation." In: Appiah, Kwame Anthony, Henry Louis, Gates Jr. (Hrsg.): *Identities*. Chicago 1995. S. 242-270.
- Abrahams, Beverley, Lesley Humphrey: *Study Guide to Harvest of Thorns*. Harare 1993.
- Akashe-Böhme, Farideh: "Der Mund." In: Dies. (Hrsg.): *Von der Auffälligkeit des Leibes*. Frankfurt, a.M. 1995. S. 26-32.
- Alexander, Jocelyn: "Dissident Perspectives on Zimbabwe's Post-Independence War." *Africa*. 68, 1998. S. 151-182.
- Alexis, André: "The Girl Nehanda, Her Village and Their Destinies." *The Toronto Star*. June 17, 1995. S. 15.
- Amadiume, Ifi und Nzinga: "Culture and Liberation in Zimbabwe: African Women in Conversation." In: Davies, Carol Boyce (Hrsg.): *Moving Beyond Boundaries. Black Women's Diasporas. Vol. 2*. London 1995. S. 42-56.

- Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. Frankfurt, a.M. 1996. (Am. Erstausgabe: 1983).
- : "Census, Map, Museum." In: Eley, Geoff, Ronald Gringor Suny (Hrsg.): *Becoming National. A Reader*. Oxford 1996. S. 243-258.
- Anonym: "Liberation. Echoing Silences by Alexander Kanengoni." *Zimbabwe Press Mirror*. 1/98. S. 9.
- : "Breaking the silence. On rape, incest, and mubobobo." *Writers Scroll*. 1, 2000. S. 1-3.
- Appiah, Kwame Anthony: "The Postcolonial and the Postmodern." In: Ashcroft, Bill, et al. (Hrsg.): *The Post-Colonial Studies Reader*. London 1995. S. 119-124.
- Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*. München 1996. (Am. Erstausgabe: 1969).
- Aresu, Bernard: "Narrating the Tribe: Rachid Mimouni and Dystopia." *RAL* 30/3, 1999. S. 135-150.
- Armstrong, Alice: *Women and Rape in Zimbabwe*. Lesotho 1990.
- : *Culture and Choice. Lessons from Survivors of Gender Violence in Zimbabwe*. Harare 1998.
- Ashcroft, Bill, et al. (Hrsg.): *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London 1989.
- (Hrsg.): *The Post-Colonial Studies Reader*. London 1995.
- Bachmann, Plino: "Der Sarg der Braut - Eine Reportage." *DU*. 12/1, 1995/6. S. 148-155.
- Balibar, Etienne: "The Nation Form: History and Ideology." In: Eley, Geoff, Ronald Gringor Suny (Hrsg.): *Becoming National. A Reader*. Oxford 1996. S. 132-149.
- Barber, Karin (Hrsg.): *Readings in African Popular Culture*. London 1997.
- Barley, Nigel: *Die Raupenplage. Von einem, der auszog, Ethnologie zu betreiben*. München 1998. (Engl. Erstausgabe: 1986).
- : *Traumatische Tropen. Notizen aus meiner Lehmhütte*. München 1999. (Engl. Erstausgabe: 1996).
- Barnes, Terri, Everjoyce Win: *To Live a Better Life. An oral history of women in the city of Harare, 1930-70*. Harare 1992.
- Barnett, Pamela E.: "Figurations of Rape and the Supernatural in Beloved." *PMLA*. 112/3, 1997. S. 418-427.
- Barsby, Tina: "Olive Emilie Albertina Schreiner." In: Conolley Benson (Hrsg.): *Encyclopedia of Post-Colonial Literature in English. Vol. 1 und 2*. London 1994. S. 1418-1420.
- Bednarek, Marcus: *Yvonne Vera - Schriftstellerin in Afrika*. 11.10.1997. (Manuskript der Radiosendung im Deutschlandfunk.)

- Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte - Körperbilder - Grenzdiskurse*. Reinbek 1999.
- Benton Rushing, Andrea: "Vergewaltigung überleben." In: Joseph, Gloria (Hrsg.): *Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen*. Berlin 1993. S. 137-156.
- Berger, Roger A.: "Contemporary Anglophone Literary Theory: The Return of Fanon." *RAL*. 21, 1, 1990. S. 141-151.
- Bhabha, Homi: "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation." In: Ders. (Hrsg.): *Nation and Narration*. London 1990. S. 291-322.
- : *The Location of Culture*. London 1994.
- Bhebe, Ngwabi und Terence Ranger (Hrsg.): *Society in Zimbabwe's Liberation War*. Oxford 1996.
- Biermann, Pieke: *"Wir sind Frauen wie andere auch!" Prostituierte und ihre Kämpfe*. Reinbek 1980.
- Boehmer, Elleke: "Stories of Women and Mothers: Gender and Nationalism in the Early Fiction of Flora Nwapa." In: Nasta, Susheila (Hrsg.): *Motherlands. Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*. London 1991. S. 3-23.
- : "The Master's Dance to the Master's Voice. Revolutionary Nationalism and the Representation of Women in the Writing of Ngugi wa Thiong'o." In: Michael Parker, Roger Starkey (Hrsg.): *Postcolonial Literatures. Achebe, Ngugi, Desai, Walcott*. London 1995. S. 143-153. (Ersterscheinung: *Journal of Commonwealth Literature*, 26,1 (1991), S. 188-197.)
- : *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*. Oxford 1995.
- Bond-Stewart, Kathy (Hrsg.): *Young Women in the Liberation Struggle*. Harare 1984.
- Bonfadelli, Heinz: "Gewalt am Bildschirm. Fragestellungen und Antworten der Publizistikwissenschaft." In: Hugger, Paul, Ulrich Stadler (Hrsg.): *Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart*. Zürich 1995. S. 147-166.
- Boone, Joseph A.: "Vacation Cruises; or, The Homoerotics of Orientalism." *Publications of the Modern Language Association of America*. 110/1, 1995. S. 89-107.
- Bowen, Elenore Smith: *Rückkehr zum Lachen. Ein ethnologischer Roman*. Berlin 1984. (Am. Erstausgabe: 1954).
- Boyer, Paul, Stephen Nissenbaum: *Salem Possessed. The Social Origins of Witchcraft*. Cambridge, Massachusetts 1974.

- Bozena Choluj: "Gibt es eine weibliche Ästhetik." In: Wiener Philosophinnen Club (Hrsg.): *Krieg/War. Eine philosophische Auseinandersetzung aus feministischer Sicht*. München 1997. S. 261-268.
- Braun, Christina von: *NICHTICH. Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt, a.M. 1990. (Erstausgabe: 1985).
- : "'Frauenkrankheiten' als Spiegelbild der Geschichte." In: Akashe-Böhme, Farideh (Hrsg.): *Von der Auffälligkeit des Leibes*. Frankfurt, a.M. 1995. S. 98-129.
- Brennan, Timothy: "The national longing for form." In: Bhabha, Homi (Hrsg.): *Nation and Narration*. London 1990. S. 44-70.
- Brinckmann, Christine: "Zur Intensität der Gewalt im Film." In: Hugger, Paul, Ulrich Stadler (Hrsg.): *Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart*. Zürich 1995. S. 126-146.
- Brinkman, Inge: *Kikuyu Gender Norms and Narratives*. Leiden 1996.
- Bröck, Sabine: *Der entkolonisierte Körper. Die Protagonistin in der afroamerikanischen weiblichen Erzähltradition der 30er und 80er Jahre*. Frankfurt a.M. 1988.
- Brossard, Nicole, Daphne Marlatt: "Only a Body to Measure Reality By: Writing the In-Between." *Journal of Commonwealth Literature*. 31/2, 1996. S. 5-17.
- Brownmiller, Susan: *Against Our Will*. New York 1975.
- Bryce-Okunlola, Jane: "Motherhood as a Metaphor for Creativity in Three African Women's Novels: Flora Nwapa, Rebeka Njau and Bessie Head." In: Nasta, Susheila (Hrsg.): *Motherlands. Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*. London 1991. S. 200-218.
- Bryce, Jane: "Inside/out: Body and Sexuality in Marechera's Fiction." In: Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. 212-234.
- Burtscher-Bechter, Beate: *Algerien - ein Land sucht seine Mörder. Die Entwicklung des frankophonen algerischen Kriminalromans (1970-1998)*. Frankfurt, a.M. 1999.
- Busch, Alexandra, Dirk Linck (Hrsg.): *Frauenliebe Männerliebe. Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts*. Stuttgart 1997.
- Busia, Abena: "Rebellious Women: Fictional Biographies - Nawal el Sa'adawi's *Women at Point Zero* and Mariama Bâ's *So Long a Letter*" In: Nasta, Susheila (Hrsg.): *Motherlands. Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*. London 1991. S. 88-98.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt, a.M. 1997. (Am. Erstausgabe: 1993).
- : *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin 1998. (Am. Erstausgabe: 1997).

- Buzari, Pascgutun, et al.: "Black Skin - White Masks. Isaac Julien und Mark Nash zu ihrem Film über Frantz Fanon." *Die Beute*. Politik und Verbrechen. 14, 2, 1997. S. 62-66.
- Calder, Angus: "The New Zimbabwe Writing and Chimurenga." *Wasafiri*. 22/1995. S. 35-42.
- Carby, Hazel: "Policing Black Women's Body in an Urban Context." In: Appiah, Kwame Anthony, Henry Louis Gates Jr. (Hrsg.): *Identities*. Chicago 1995. S. 115-132.
- Card, Claudia: "Martial Rape." In: Wiener Philosophinnen Club (Hrsg.): *Krieg/War. Eine philosophische Auseinandersetzung aus feministischer Sicht*. München 1997. S. 31-40.
- Catholic Commission for Justice and Peace in Zimbabwe and the Legal Resources Foundation (Hrsg.): *Breaking the Silence: Building True Peace: A Report on the Disturbances in Matabeleland and the Midlands, 1980-1988*. Harare 1997.
- Cazenave, Odile: *Rebellious Women. The New Generation of Female African Novelists*. Boulder 2000. (Franz. Erstausgabe: 1996).
- Chapman, Michael: "African Popular Fiction: Consideration of a Category." *English in Africa*. 26/2, Oktober 1999. S. 113-123.
- Chennells, Anthony: "Plotting South African History: Narrative in Sol Plaatje's Mhudi." *English in Africa*. 24/1, 1997. S. 37-58.
- : *Colonial Woman, Colonized Woman: Doris Lessing and Tsitsi Dangarembga*. Unveröffentlichter Vortrag (Humboldt Universität Berlin), Februar 1998.
- : "Unstable Identities, Unstable Narratives in *Black Sunlight*." In: Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. 43-55.
- Chipangura, Tangai: "Banana Trial." August 1998, *Parade*. S. 3, 7, 35-39, 57, 63 u. 69.
- Chitauro, Moreblessings, et al.: "Song, Story and Nation: Women as singers and actresses in Zimbabwe." In: Liz Gunner (Hrsg.): *Politics and Performance. Theatre, Poetry and Song in Southern Africa*. Johannesburg 1994. S. 111-138.
- Cixous, Hélène: "Schreiben, Feminität, Veränderung." *alternative*. Das Lächeln der Medusa. Frauenbewegung, Sprache, Politik. 19, Juni/August 1976. S. 134-147.
- : "The Laugh of the Medusa." *Signs*. 1, 4, 1976. S. 875-893.
- Coetzee, J.M.: *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*. New Haven 1988.
- Conrad, Christoph, Martina Kessel (Hrsg.): *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Stuttgart 1994.
- Cornaro, Astrid, Marcus Cornaro: *Zimbabwe. Das afrikanische Hochland zwischen den Flüssen Zambesi und Limpopo*. Köln 1991.

- Currie, Mark (Hrsg.): *Metafiction*. London 1995.
- Davies, Carol Boyce: *Ngambika. Studies of Women in African Literature*. Trenton 1990. (Erstausgabe: 1986).
- : "Introduction: Black Women Writing Worlds: Textual Production, Dominance, and the Critical Voice." In: Dies. (Hrsg.): *Moving Beyond Boundaries. Black Women's Diasporas. Vol. 2*. London 1995. S. 1-15.
- Dederling, Tilman: "The German-Herero War of 1904: Revisionism of Genocide or Imaginary Historiography?" *Journal of Southern African Studies*. 19,1, 1993. S. 80-88.
- Dine, Phillip: "The formal Implications of Anti-Colonialist Commitment: Comparison of Doris Lessing's *The Grass is Singing* and Ketab Yacine's *Nedjma*." In: Andrew Morrison Emanuel Ngara (Hrsg.): *Literature, Language and the Nation*. Harare 1989. S. 27-38.
- Dodgson, Pauline: "Coming in From the Margins: Gender in Contemporary Zimbabwean Writing." In: Deborah Madsen (Hrsg.): *Post-Colonial Literatures. Expanding the Canon*. London 1999. S. 88-103.
- Doerfler, Cordula: "Ein afrikanisches Tabu kommt vor Gericht." *die tageszeitung*. 4. August 1997. S. 8.
- : "Weißes Land in schwarzer Hand." *die tageszeitung*. 7. Januar 1999. S. 13.
- Dovey, Teresa: "A Late Bourgeois Tomb: J.M. Coetzee's *Age of Iron* and White South African Writing in the Nineteen-Eighties." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 43-55.
- Drucker, Peter: "In the Tropics There Is No Sin': Sexuality and Gay-Lesbian Movements in the Third World." *New Left Review*. 218, 1996. S. 75-101.
- Duerr, Hans Peter: *Intimität. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (II)*. Frankfurt a.M. 1994. (Erstausgabe: 1990).
- : *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß (III)*. Frankfurt a.M. 1993.
- Duda, Sibylle: "Bertha Pappenheim (1859-1936). Erkundungen zur Geschichte der Hysterie oder 'Der Fall Anna O.'." In: Dies., Luise F. Pusch (Hrsg.): *WahnsinnsFrauen*. Frankfurt, a. M. 1992. S. 123-145.
- Dunton, Chris: "'Wheyting Be Dat?' The Treatment of Homosexuality in African Literature." *Research in African Literatures*. 20, 1989. S. 422-448.
- : "To Rediscover Woman: The Novels of Calixthe Beyala." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 209-219.

- : "This Rape is Political: The Siting of Women's Experience in Novels by Aidoo, Ngugi, Farah and El Saadawi." *English in Africa*. 27/1, 2000. S. 1-35.
- During, Simon: "Literature - Nationalisms other? The case for revision." In: Bhabha, Homi (Hrsg.): *Nation and Narration*. London 1990. S. 138-153.
- Duvall, John N.: "Decent in the 'House of Chloe': Race, Rape, and Identity in Toni Morrison's *Tar Baby*." *Contemporary Literature*. 38/2, 1997. S. 325-349.
- Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart 1997. (Engl. Erstausgabe: 1983).
- Edelmann, Lilo, Shirley Seul: *Die Hebammen-Praxis. Das Begleitbuch für Schwangerschaft, Geburt und Wochenbett*. München 2000.
- Eggert, Hartmut, et al. (Hrsg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart 1990.
- Eichhorn, Cornelia: "Im Dienste des Gemeinwohls. Frauenbewegung und Nationalstaat." In: Dies., Sabine Grimm (Hrsg.): *Gender Killer. Texte zu Feminismus und Politik*. Berlin 1995. (Erstausgabe: 1994). S. 77-91.
- Exotische Welten. Europäische Phantasien. Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen Württembergischer Kunstverein*. Edition Cantz, 1987.
- Fallaci, Oriana: *Wir, Engel und Bestien. Ein Bericht aus dem Vietnamkrieg*. München 1985. (Ital. Erstausgabe: 1969).
- Fanon, Frantz: "Algeria Unveiled." In: Ders.: *A Dying Colonialism*. New York 1965. (Franz. Erstausgabe: 1959).
- : *Die Verdammten dieser Erde. Mit einem Vorwort von Jean-Paul Sartre*. Frankfurt, a.M. 1981 (Erstausgabe: 1961).
- Fengzhen, Wang: "Third-World Writers in the Era of Postmodernism." *New Literary History*. 28, 1997. S. 45-55.
- Fish, Stanley: "Commentary: The Young and the Restless." In: H. Aram Veese (Hrsg.): *The New Historicism*. New York 1989. S. 303-316.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a.M. 1997. (Franz. Erstausgabe: 1976; dt. Erstausgabe: 1977).
- Frank, Barbara: "Schmetterling in Flammen. Interview mit Yvonne Vera." *EMMA*. 2, 2002. S. 94-95.
- Gaeses, Elfriede: *Violence Against San Women*. Agadier 1998.
- Gaidzanwa, Rudo: *Images of Women in Zimbabwean Literature*. Harare 1985.
- : "Land and the Economic Empowerment of Women: A Gendered Analysis." *SAFERE*. 1/1, 1995. S. 1-12.

- Galvin, Treasa: "Re-Negotiating the Martial Power Structure - The Case of Inter-Racial/Ethnic Marriages in Zimbabwe." *Zambezia*. 24/2, 1997. S. 125-146.
- Garane, Jeanne: "History, Identity, and the Constitution of the Female Subject: Maryse Condé's *Tituba*." In: Carole Boyce Davies (Hrsg.): *Moving Beyond Boundaries. Black Women's Diasporas*. Vol. 2. London 1995. S. 153-164.
- Gates, Henry Louis, Jr.: "Critical Fanonism." *Critical Inquiry*. 17, Spring 1991. S. 457-470.
- Gaylard, Gerald: "Dambudzo Marechera and National Criticism." *English in Africa*. 20/2, 1993. S. 89-105.
- : "Mastering Arachnophobia: The Limits of Self-Reflexivity in African Fiction." *Journal of Commonwealth Literature*. 37/1, 2002. S. 85-99.
- Geisler, Gisela: "Troubled Sisterhood: Women and Politics in Southern Africa. Case Studies from Zambia, Zimbabwe and Botswana." *African Affairs*. 94, 1995. S. 545-578.
- Gilman, Sander: *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*. Reinbek 1992.
- Ginzburg, Carlo: "Just One Witness." In: Friedlander, Saul (Hrsg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*. London 1992. S. 82-96.
- Gödtel, Reiner: *Sexualität und Gewalt. Die dunklen Seiten der Lust*. Reinbek 1994. (Erstausgabe: 1992).
- Gomsu, Joseph: "Fragmentiertes Ich. Zu Haus des Hungers und Die Haut der Zeit von Dambudzo Marechera." In: Leo Kreuzer, Jürgen Peters (Hrsg.): *Welfengarten: Jahrbuch für Essayismus*. 5/1995. S. 105-115.
- Gordon, Rosemary: "Education Policy and Gender in Zimbabwe." *Gender and Education*. 6/2, 1994. S. 131-139.
- Gray, Stephen: "Literature Over the Limpopo. Literature From the Other Side of the Limpopo." *Supplement to THE WEEKLY MAIL & GUARDIAN*. February 1994. S. 1.
- : "Yvonne Vera: disturbing chronicler and critic." *Independent Weekender*. April 4, 1997.
- Grosz, Elizabeth: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington 1994.
- Gruen, Arno: *Der Fremde in uns*. Stuttgart 2000.
- Grunebaum-Ralph, Heidi: "Saying the Unspeakable: Language and Identity after Auschwitz as a Narrative Model for Articulating Memory in South Africa." *Current Writing*. 8, 1996. S. 13-23.

- Haibl, Michaela: "'Die schöne Jüdin' und die 'verräterische' Nase. Zwei Exponenten antisemitischer Bildstereotype." In: Hürlimann, Annemarie, Martin Roth, Klaus Vogel (Hrsg.): *Fremdkörper - Fremde Körper. Von unvermeidlichen Kontakten und widerstreitenden Gefühlen. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Hygiene-Museums*. Ostfildern-Ruit 1999. S. 240-251.
- Hamburger Institut für Sozialforschung (Hrsg.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*. Hamburg 1999. (Erstausgabe: 1996).
- Harrow, Kenneth: "'I'm not a (Western) Feminist but ...' - A Review of Recent Critical Writings on African Womens Literature." *RAL*. 1998. S. 171-190.
- Harten, Hans-Christian: *Sexualität, Mißbrauch, Gewalt. Das Geschlechterverhältnis und die Sexualisierung von Aggressionen*. Opladen 1995.
- Heiliger, Anita, Constance Engelfried: *Sexuelle Gewalt. Männliche Sozialisation und potentielle Täterschaft*. Frankfurt, a.M. 1995.
- Heiliger, Anita: *Täterstrategien und Prävention. Sexueller Mißbrauch an Mädchen innerhalb familialer und familienähnlicher Strukturen*. München 2000.
- Hill Collins, Patricia: "Die gesellschaftliche Konstruktion Schwarzen feministischen Denkens." In: Gloria I. Joseph (Hrsg.): *Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen*. Berlin 1993. S. 17-52.
- Hill, Heather: "Writer Sends Spirit Medium From Canada With Love." *Northern News*. October 1993. S. 19.
- Honour, Hugh: *L'Image du Noir dans L'Art Occidental*. Houston 1989.
- hooks, bell: "Dritte-Welt-Diva-Girls. Die Politik der feministischen Solidarität." In: Gloria I. Joseph (Hrsg.): *Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen*. Berlin 1993. S. 53-69.
- : "Schwarze intellektuelle Frauen." In: Diedrich Diederichsen (Hrsg.): *Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus*. Berlin 1993. S. 39-49.
- : *Sisters of the Yam. Black Women and self-recovery*. Boston 1993.
- : *Outlaw Culture. Resisting Representations*. New York 1994.
- Hopper, Myrtle: "Madness and the Store: Representing of Settler Society in Doris Lessing's *The Grass is Singing* and Daphne Rooke's *A Grove of Fever Trees*." *Current Writing*. 8, 1996. S. 61-74.
- Hove, Chenjerai, Ilja Trojanow: *Hüter der Sonne. Begegnungen mit Zimbabwes Ältesten - Wurzeln und Visionen afrikanischer Weisheit*. München 1996.
- Hügel, Ika, et al. (Hrsg.): *Entfernte Verbindungen. Rassismus Antisemitismus Klassenunterdrückung*. Berlin 1993.

- Huggan, Graham: "Reading the Readers: Some Thoughts on the Institutionalization of Postcolonial Theory." In: Rienwerts, Sigrid, Bernhard Reitz (Hrsg.): *Anglistentag 1999 Mainz*. Trier 2000. S. 279-287.
- Human Rights Watch/Africa: *Violence against Women in South Africa*. 1995.
- Humphrey, Richard: *The Historical Novel as Philosophy of History*. London 1986.
- Hürlimann, Annemarie, Martin Roth, Klaus Vogel (Hrsg.): *Fremdkörper - Fremde Körper. Von unvermeidlichen Kontakten und widerstreitenden Gefühlen*. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Hygiene-Museums. Ostfildern-Ruit 1999.
- Hutcheon, Linda: "Historiographic metafiction." In: Currie, Mark (Hrsg.): *Metafiction*. London 1995. S. 71-91.
- International Commission of Jurists (Hrsg.): *Racial Discrimination and Repression in Southern Rhodesia*. London 1976.
- Jacobus, Mary: *Reading Women. Essays in Feminist Criticism*. New York 1986.
- Jahn, Janheinz: *Geschichte der Neoafrikanischen Literatur. Eine Einführung*. Düsseldorf 1966.
- James, Stanlie M.: "Mothering: A possible Black feminist link to social transformation?" In: Dies., Abena P.A. Busia (Hrsg.): *Theorizing Black Feminisms. The Visionary Pragmatism of Black Women*. London 1993. S. 31-54.
- Jones, Eldred D.: "Land, War & Literature in Zimbabwe: A Sampling." *New Trends and Generations in African Literature Today*. 20, 1996. S. 50-61.
- Joseph, Gloria I.: "Schwarze Mütter und Töchter. Ihre Rollen und Funktionen in der US-amerikanischen Gesellschaft." In: Dies.: (Hrsg.): *Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen*. Berlin 1993. S. 185-232.
- Joseph, Gloria, Andrée Nicola MyLaughlin: "Einleitung." In: Joseph, Gloria I. (Hrsg.): *Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen*. Berlin 1993. S. 9-16.
- Kahari, George: *The Search for Zimbabwean Identity*. Gweru 1980.
- : *Aspects of the Shona Novel*. Gweru 1986.
- : *The Rise of the Shona Novel*. Gweru 1990.
- : *Plots and Characters in Shona Fiction*. Gweru 1990.
- Kansteiner, Wulf: "Hayden White's Critique of the Writing of History. History and Theory." *Studies in the Philosophy of History*. 32, 3, 1993. S. 273-295.
- Kinsey, Bill: "Land Reform, Growth and Equity: Emerging Evidence from Zimbabwe's Resettlement Programme." *Journal of Southern African Studies*. 25/2, 1999. S. 173-196.

- Kips, Maud: "Strafrecht für Männer, Psychiatrie für Frauen." *Kriminologisches Journal*. 23, 2, 1991. S. 125-127.
- Kitson, Norma (Hrsg.): *Zimbabwe Women Writers*. Anthology No. 1 - English - 1994. Harare 1994.
- Klüger, Ruth: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. Göttingen 1994.
- Köppen, Manuel, Klaus Scherpe (Hrsg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*. Köln 1997.
- Kortenaar, Neil Ten: "How the Center is Made to Hold in *Things Fall Apart*." In: Parker, Michael, Roger Starkey (Hrsg.): *Postcolonial Literatures. Achebe, Ngugi, Desai, Walcott*. London 1995. S. 31-51.
- Kraft, Marion: "Frauen afrikanischer Herkunft: Feministische Kultur und Ethnizität in Amerika und Europa." *beiträge zur feministischen theorie und praxis*. Geteilter Feminismus, Rassismus, Antisemitismus, Fremdenhaß. 27/1990. S. 25-44.
- Kriger, Norma: *Zimbabwe's Guerrilla War. Peasant Voices*. Cambridge 1992.
- Krüger, Gesine: *Kriegsbewältigung und Geschichtsbewußtsein. Realität, Deutung und Verarbeitung des deutschen Kolonialkriegs in Namibia, 1904 - 1907*. Göttingen 1999.
- : "Wahrheit - Erzählen. Zur Arbeit der Truth and Reconciliation Commission in Südafrika." *Wahrheit. WerkstattGeschichte*. 26, 2000. S. 5-21.
- Künzel, Christine: "Frauen und Recht - Women and Law." *figurationen. gender literatur kultur*. 1/1, 2000. S. 65-81.
- Kunczik, Michael: *Gewalt und Medien*. Köln 1998. (Erstausgabe: 1987).
- Kyooore, Paschal B. Kyiiripuo: *The African and Caribbean Historical Novel in French*. New York 1996.
- Labouvie, Eva: *Andere Umstände. Eine Kulturgeschichte der Geburt*. Köln 1998.
- Lan, David: *Guns & Rain. Guerrillas & Spirit Mediums in Zimbabwe*. London 1985.
- : "Resistance to the present by the past: mediums and money in Zimbabwe." In: M. Bloch J. Pawy (Hrsg.): *Money and the Morality of Exchange*. Chicago 1989. S. 191-208.
- Laurien, Ingrid: "Yvonne Vera." *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. 53, 10/2000.
- Lazarus, Neil: "Disavowing Decolonization: Fanon, Nationalism, and the Problematic of Representation in Current Theories of Colonial Discours." *RAL*. 24,4, 1993. S. 69-98.
- Lewis, Desiree: "Winnie Mandela: The Surveillance and Excess of "Black Women" as Signifier." *SAFERE Sexuality, Identity and Change*. 2/1, 1996. S. 7-13.

- Lidinsky, April: "Propheying Bodies. Calling for a collectivity in Toni Morrison's *Beloved*. In: Plasa, Carl, Ring Betty (Hrsg.): *The Discourse of Slavery. Aphra Behn to Toni Morrison*. London 1994. S. 191-216.
- Lightfoot-Klein, Hanny: *Das grausame Ritual. Sexuelle Verstümmelung afrikanischer Frauen*. Frankfurt, a. M. 1992. (Engl. Erstausgabe: 1989).
- Lindemann, Gesa: "Geschlecht und Gestalt: Der Körper als konventionelles Zeichen der Geschlechterdifferenz." In: Pasero, Ursula, Friederike Braun (Hrsg.): *Konstruktion von Geschlecht*. Pfaffenweiler 1995. S. 115-142.
- Lionnet, Françoise: "Geographies of pain. Captive bodies and violent acts in the fictions of Gayl Jones, Bessie Head, and Myriam Warner-Vieyra." In: Obioma Nnaemeka (Hrsg.): *The Politics of (M)Othering. Womanhood, Identity, and Resistance in African Literature*. London 1997. S. 205-227.
- Loimeier, Manfred: "Ylang - Ylang - Blüten und verbrannte Erde." *die tageszeitung*. 15.10.1997. Literataz. S. 13.
- Louis, Chantal: "Rausschmiss von Schwester Maria." *EMMA*. April/Mai 2002. S. 20.
- Ludicke, Penny: "Writing from the Inside-Out, Reading from the Outside-In: A Review of Yvonne Vera's *Nehanda* and *Without a Name*." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 67-73.
- Lühe, Irmela von der: "Das Gefängnis der Erinnerung - Erzählstrategien gegen den Konsum des Schreckens in Ruth Klügers *weiter leben*." In: Köppen, Manuel, Klaus Scherpe (Hrsg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*. Köln 1997. S. 29-45.
- Made, Patricia A.: "Women and Desertification: Tillers of the land, keepers of knowledge." *SAFERE*. 1/1, 1995. S. 32-38.
- Martin, David und Phyllis Johnson: *The Struggle for Zimbabwe. The Chimurenga War*. New York 1981.
- Matzke, Christine: "A tapestry on Zimbabwean women." *Panfrica*. February 1997. S. 42.
- May, Joan: *Zimbabwean Women in Customary and Colonial Law*. Gweru 1983.
- McClintock, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York 1995.
- : "'No Longer in Future Heaven': Nationalism, Gender, and Race." In: Eley, Geoff, Ronald Grigor Suny (Hrsg.): *Becoming National. A Reader*. Oxford 1996. S. 260-284.
- McLaughlin, T.O.: "The Past and the Present in African Literature; Examples from Contemporary Zimbabwean Fiction." *Cultural Review of the Negro*. 132, 1984. S. 93-107.

- : "Cultural Authenticity in Black Zimbabwean Literature." In: D. Rochay, P. Dakeyo (Hrsg.): *Nouvellas du Sud. Littératures et Antropologie*. 1986 S. 79-88.
- (Hrsg.): *The Sound of Snapping Wires. A Selection of Zimbabwean Short Stories*. Gweru 1994. (Erstausgabe: 1990).
- : "Ways of seeing the Rural Landscape in Zimbabwean Fiction and Painting." *Commonwealth Essays and Studies*. 14 (2), 1992. S. 61-68.
- : "Resistance and Affirmation: Marechera's 'My Arms Vanished Mountains'." In: Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. 137-150.
- medico international (Hrsg.): *Schnelle Eingreiftruppe "Seele": auf dem Weg in die therapeutische Weltgesellschaft. medico report*. 20, 1997.
- Meierding, Gabriele: *Psychokiller. Massenmedien, Massenmörder und alltägliche Gewalt*. Reinbek 1993.
- Metcalf, Rosamund: "The Liberation of Female Consciousness in African Literature." In: Andrew Morrison Emanuel Ngara (Hrsg.): *Literature, Language and the Nation*. Harare 1989. S. 15-26.
- Minh-ha, Trinh T.: "Mothers talk." In: Nnaemeka, Obioma (Hrsg.): *The Politics of (M)Othering. Womenhood, Identity, and Resistance in African Literature*. London 1997. S. 26-32.
- Mischke, Carl: "Big Law - Little Wrong. Discrimination on the Basis of Sexual Orientation and the New South African Constitutional Order." *Codicillus*. 36/1, 1995. S. 33-42.
- Mistry, Jyoti: "Über Vergewaltigung in Südafrika." *Le Monde diplomatique*. März 2001. S. 20-21.
- Mohanram, Radhika: *Black Body. Women, Colonialism, and Space*. Minneapolis 1999.
- Moore, Will: *Rebel Music: Appeals to Rebellion in Zimbabwe*. Center for Comparative Politics, Department of Political Science, University of Colorado, Boulder, unpublished. 17 July 1989. Zitiert nach Kriger (1992).
- Morrison, Toni: *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge 1992.
- Moyana, Rosemary: "Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions*: An Attempt in the Feminist Tradition." *Zambezia*. 21/1, 1994. S. 23-42.
- Moyo, Sam: "A Gendered Perspective of the Land Question." *SAFERE*. 1/1, 1995. S. 13-31.
- : "The Political Economy of Land Acquisition and Redistribution in Zimbabwe, 1990-1999." *JSAS*. 26/1, März 2000. S. 5-28.

- Mpe, Phaswane: "Naturally These Stories Lost Nothing by Repetition': Plaatje's Mediation of Oral History in *Mhudi*." *Current Writing*. 8/1, 1996. S. 75-89.
- Mudimbe, V.Y.: *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington 1988.
- : *The Idea of Africa*. Bloomington 1994.
- Müller, Barbara: "*The Fact is we fought the war.*" *Rollen und Status von Frauen im zimbabwischen Befreiungskrieg*. Basel 1998. (Lizentiatsarbeit).
- : "Frauenbefreiung und Nationalismus. Frauen im Befreiungskampf Zimbabwes." *Uni Nova. Wissenschaftsmagazin der Universität Basel*. 85, Juli 1999. S. 53-56.
- Munjeri, Dwason: "Carl Mauch (1835-1875)." In: Kammerer-Grothaus, Helke (Hrsg.): *10 Jahre Zimbabwe. Kunst und Geschichte*. Bremen 1990. S. 53-59.
- Mutasa, D.E.: "The Language Situation in Zimbabwe with Spezial Reference to the Sociological, Orthographical and Linguistic Problems of Minority Language Groups." *South African Journal of Linguistics*. 13/2, 1995. S. 87-92.
- Muthoni, Wanjira: "The Literary Road to Empowerment." In: Wanjira Muthoni Wienjku Kabira (Hrsg.): *The Road to Empowerment*. Nairobi 1994. S. 54-68.
- Nasta, Susheila (Hrsg.): *Motherlands. Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*. London 1991.
- Ndoro, Webber: "Groß-Simbabwe." *Spektrum der Wissenschaft*. Oktober 1998. S. 74-79.
- Nederveen, Jan Pieterse: *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven 1992.
- Neumann, Stephanie: *Nuruddin Farahs "Sardines" als Spiegel von Entstehung postkolonialer Literatur*. Hamburg, 1996. (Magisterarbeit).
- Nfah-Abbenyi, Juliana Makuchi: *Gender in African Women's Writing. Identity, Sexuality, and Difference*. Bloomington 1997.
- Ngugi Wa Thiong'o: *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*. Nairobi 1994. (Erstausgabe: 1981).
- Nhongo-Simbanegavi, Josephine: *Zimbabwean Women in the Liberation Struggle: ZANLA and its Legacy, 1972 - 1985*. Oxford 1997. (Unveröffentlichte Dissertation).
- Nieraad, Jürgen: *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie*. Lüneburg 1994.
- Njami, Simon: "Afrikanische Modernen." In: Haus der Kulturen der Welt, Berlin: *Die anderen Modernen. Zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika*. Heidelberg 1997. S. 19-24.
- Nnaemeka, Obioma: "From Orality to Writing: African Women Writers and the (Re)Inscription of Womanhood." *RAL*. 24,4, 1994. S. 137-153.

- (Hrsg.): *The Politics of (M)Othering. Womenhood, Identity, and Resistance in African Literature*. London 1997.
- (Hrsg.): *Sisterhood. Feminisms and Power. From Africa to the Diaspora*. Trenton 1998.
- Nordstrom, Carolyn: *Rape: Politics and Theory in War and Peace*. Canberra 1994.
- Nyamfukudza, Stan: "For Lovers of the Poem-Prose Novel." *Sunday Gazette Magazine*. September 26, 1993.
- Nyandoro, Farai: "Farai Nyandoro talks to the Author of *Nehanda*. Yvonne Vera: Why I Wrote this Book." *Sunday Gazette Magazine*. September 26, 1993. S. 12.
- Nyathi, Andrew, John Hoffman: *Tomorrow is built Today*. Harare 1990.
- O'Brien, Anthony: "Against the Democracy Police: The Contradictions of Nation-Language in Dambudzo Marechera's *House of Hunger*." *Current Writing*. 6/2, 1994. S. 77-91.
- Offit, Avodah: *Das sexuelle Ich*. Stuttgart 1979. (Am. Erstausgabe: 1977).
- Ogunyemi, Chikweny Okonjo: *Africa Wo/Man Palava. The Nigerain Novel by Women*. Chicago 1996.
- Opitz, Claudia: "Von Frauen im Krieg zum Krieg gegen Frauen. Krieg, Gewalt und Geschlechterbeziehungen aus historischer Sicht." In: Gisela Gräning (Hrsg.): *Sexuelle Gewalt gegen Frauen - kein Thema?* Münster 1993. S. 11-28.
- Osundare, Niyi: "Literature's Truth. *Nehanda* by Yvonne Vera." *West Africa*. 4032, 1995. S. 81.
- Oyewumi, Oyeronke: *The Invention of Women. Making an African Sense of Western Gender Discourses*. Minneapolis 1997.
- Parker, Andrew, et al. (Hrsg.): *Nationalisms and Sexualities*. New York 1992.
- Patsanza, Jimmy: "Zimbabwe's Joan of Arc. *Nehanda* by Yvonne Vera." *The Herald Scribes Scroll*. August 2, 1993.
- Perko, Gudrun, Alice Pechriggl: *Phänomene der Angst. Geschlecht - Geschichte - Gewalt*. Wien 1996.
- Petersen, Kirsten Holst: "First Things First. Problems of a Feminist Approach to African Literature." *Kunapipi*. 6/3, 1984. S. 35-47.
- Pikirayi, Innocent: *The Zimbabwe Culture. Origins and Decline of Southern Zambezi States*. Walnut Creek 2001.
- Plasa, Carl: Reading "'The Geography of Hunger' in Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions*: From Frantz Fanon to Charlotte Bronte." *Journal of Commonwealth Literature*. 33/1, 1998. S. 36.
- Pongweni, Alec: *Songs that won the Liberation war*. Harare 1982.

- Potts, Lydia: "Migration und Bevölkerungspolitik - über Geschichte und Funktion der Frauen auf dem Weltmarkt für Arbeitskraft." *beiträge zur feministischen theorie und praxis. Trotz Fleiß kein Preis*. 29, 1991. S. 31- 46.
- Primorac, Ranka: "Crossing into the Space-Time of Memory: Borderline Identities in Novels by Yvonne Vera." *Journal of Commonwealth Literature*. 36, 2, 2001. S. 77-93.
- Raeburn, Michael: *Black Fire! Narratives from Zimbabwean Guerrillas*. Harare 1986. (Erstausgabe: 1978).
- Ranger, Terrence: *Revolt in Southern Rhodesia 1896-97*. London 1967.
- : "The Invention of Tradition in Colonial Africa." In: Hobsbawn, Eric, Terence Ranger (Hrsg.): *The Invention of Tradition*. Cambridge, 1993. (Erstausgabe: 1983). S. 211-262.
- : "Books Diary." *Southern African Review of Books*. September/October 1993. S. 11.
- : "The Invention of Tradition Revisited: The Case of Colonial Afrika." In: Ranger, Terence, Olufemi Vaughan (Hrsg.): *Legitimacy and the State in Twentieth-Century Africa. Essays In Honour of A.H.M. Kirk-Greene*. London 1993. S. 62-111.
- : "Naming, Nature and the Freedom Struggle. Terence Ranger Reviews Guerrilla Snuff by Mafurahunzi Gumbo [Martinus Daneel] and Without a Name by Yvonne Vera." *The Zimbabwean Review*. October 1995. S. 14.
- Reece, Jane: "Mortal Activity. Jane Reece Looks at the Commonwealth Literature (Africa Region) Awards." *The Zimbabwean Review*. December 1994. S. 21-22.
- Renan, Ernest: "What is a Nation." In: Bhabha, Homi (Hrsg.): *Nation and Narration*. London 1990. S. 8-22.
- Reynolds, Pamela: "Children of Tribulation: The Need to Heal and the Means to Heal War Trauma." *Africa*. 60/1, 1990. S. 1-38.
- Ritchie, Donald A.: *Doing Oral History*. New York 1995.
- Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Frankfurt, a.M. 1997. (Erstausgabe: 1991).
- Rohmer, Martin: *Theater and Performance in Zimbabwe*. Bayreuth 1999.
- Rommelspacher, Birgit: "Sexismus und Rassismus im Bild der 'Anderen'". In: Hürlimann, Annemarie, Martin Roth, Klaus Vogel (Hrsg.): *Fremdkörper - Fremde Körper. Von unvermeidlichen Kontakten und widerstrebenden Gefühlen. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Hygiene-Museums*. Ostfildern-Ruit 1999. S. 49-63.
- Rückert, Sabine: *Tote haben keine Lobby. Die Dunkelziffer der vertuschten Morde*. Hamburg 2000.

- Rüsen, Jörn (Hrsg.): *Westliches Geschichtsdenken. Eine interkulturelle Debatte*. Göttingen 1999.
- Rushdie, Salman: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981 - 1991*. New York 1992. (Erstausgabe: 1991).
- Said, Edward W.: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London 1995. (Erstausgabe: 1978).
- : *Culture and Imperialism*. London 1993.
- Sander, Helke, Barbara Johr (Hrsg.): *BeFreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*. Frankfurt, a.M. 1995. (Erstausgabe: 1992).
- Schipper, Mineke: *Afrikaanse letterkunde. Tradities, genres, auteurs en ontwikkelingen in de literatuur van Afrika ten zuiden van de Sahara*. Baarn 1990.
- : *Imagining Insiders: Africa and the Question of Belonging*. London 1999.
- Schoenberger, Gerhard: *Der gelbe Stern. Die Judenverfolgung in Europa 1933 bis 1945*. München 1987.
- Scholes, Robert: "Metafiction." In: Currie, Mark (Hrsg.): *Metafiction*. London 1995. S. 21-38.
- Schott, Robin May: "Gender and 'Postmodern War'." In: Wiener Philosophinnen Club (Hrsg.): *Krieg/War. Eine philosophische Auseinandersetzung aus feministischer Sicht*. München 1997. S. 51-58.
- Schmidt, Elizabeth: "Race, Sex, and Domestic Labor: The Question of African Female Servants in Southern Rhodesia, 1900-1939." In: Karen Tranberg Hansen (Hrsg.): *African Encounters with Domesticity*. New Brunswick 1992. S. 221-241.
- Schwarzer, Alice (Hrsg.): *Lohn: Liebe. Zum Wert der Frauenarbeit*. Frankfurt, a.M. 1985.
- Seifert, Ruth: "Krieg und Vergewaltigung. Ansätze zu einer Analyse." In: Alexandra Stiglmayer (Hrsg.): *Massenvergewaltigung. Krieg gegen die Frauen*. Frankfurt, a.M. 1993. S. 87-112.
- : "Militär, Nation und Geschlecht: Analyse einer kulturellen Konstruktion." In: Wiener Philosophinnen Club (Hrsg.): *Krieg/War. Eine philosophische Auseinandersetzung aus feministischer Sicht*. München 1997. S. 41-49.
- Shahar, Shulamit: *Kindheit im Mittelalter*. Reinbek 1993. (Am. Erstausgabe: 1990).
- Sharp, Sandra: *Black Women for Beginners*. New York 1993.
- Sharpe, Jenny: "The Unspeakable Limits of Rape: Colonial Violence and Counter-Insurgency." In: Williams, Patrick, Laura Chrisman (Hrsg.): *Colonial Discourse and Postcolonial Theory. A Reader*. New York 1993. S. 221-243.

- Shaw, Drew: "Transgressing Traditionel Narrative Form." In: Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. 3-21.
- Sherman, Jessica: "Songs of the Chimurenga." *Africa Perspective*. 16, 1980. S. 80-88.
Zitiert nach Kriger (1992).
- Shohat, Ella, Robert Stam: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London 1995. (Erstausgabe: 1994).
- Sibanda, Ezilyn: "AIDS in Zimbabwe: crisis in rural development." *SAFERE*. 3/1, 1998. S. 33-42.
- Silbermann, Alphons: *Propheten des Untergangs. Das Geschäft mit den Ängsten*. Bergisch Gladbach 1997. (Erstausgabe: 1995).
- Simpson, Graeme, Gerald Kraak: "The illusion of sanctuary and the weight of the past: notes on violence and gender in South Africa." *Development Update*. 2/2, 1998. S. 1-10.
- Sinamai, Ashton: "Heritage and politics: the Great Zimbabwe controversy." *Social Change and Development*. 42/43, August 1997. S. 26-28 u. 37.
- Smith, Anthony: "The Origins of Nation." In: Eley, Geoff, Ronald Gringor Suny (Hrsg.): *Becoming National. A Reader*. Oxford 1996. S. 106-130.
- Snead, James: "European pedigrees/African contagions: nationality, narrative, and communality in Tutuola, Achebe, and Reed." In: Bhabha, Homi (Hrsg.): *Nation and Narration*. London 1990. S. 231-249.
- Sontag, Susan: *Krankheit als Metapher*. Frankfurt, a.M. 1996. (Am. Erstausgabe: 1977).
- Spivak, Gayatri: "Can the Subaltern Speak?" In: Williams, Patrick, Laura Chrisman (Hrsg.): *Colonial Discourse and Postcolonial Theory. A Reader*. New York 1993. S. 66-111. (Erstausgabe: 1988).
- Stammermann, Ulla, Carmen Gransee: "Zur Reproduktion von Normalitätsvorstellungen von Weiblichkeit durch Kriminalisierungsprozesse - Eine Rekonstruktion von Medienwirklichkeit." In: Frehsee, Detlev, Gabriele Löschper, Gerlinda Smaus (Hrsg.): *Konstruktionen der Wirklichkeit durch Kriminalität und Strafe*. Baden-Baden 1997. S. 435-455.
- Staunton, Irene (Hrsg.): *Mothers of the Revolution*. Harare 1990.
- Stratton, Florence: "Periodic Embodiments. An Ubiquitous Trope in African Men's Writing." *Research in African Literatures* 21, 1 (1990). S. 111-126.
- : *Contemporary African Literatur and the Politics of Gender*. London 1994.
- Strobl, Ingrid: *Das Feld des Vergessens. Jüdischer Widerstand und deutsche "Vergangenheitsbewältigung"*. Berlin 1995. (Erstausgabe: 1994).

- : "Vernichtung ohne Vernichter. Ausstellung im Haus der Wannsee-Konferenz." In: Dies.: *Das Feld des Vergessens. Jüdischer Widerstand und deutsche "Vergangenheitsbewältigung"*. Berlin 1995. (Erstausgabe: 1994) S. 79-87.
- : "Wann begann das Grauen? Der Film BeFreier und Befreite." In: Dies.: *Das Feld des Vergessens. Jüdischer Widerstand und deutsche "Vergangenheitsbewältigung"*. Berlin 1995. (Erstausgabe: 1994) S. 88-96.
- Sugnet, Charles: "Nervous Conditions: Dangarembga's feminist reinvention of Fanon." In: Nnaemeka, Obioma (Hrsg.): *The Politics of (M)Othering. Womanhood, Identity, and Resistance in African Literature*. London 1997. S. 33-49.
- Sumaili, Fanuel: "Literature and the Process of Liberation." In: Morrison, Andrew, Emanuel Ngara (Hrsg.): *Literature, Language and the Nation*. Harare 1989. S. 7-14.
- Taitz, Laurice: "Knocking on the Door of the House of Hunger: Fracturing Narratives and Disordering Identity." In: Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. 23-42.
- Taylor, Jill, Sheelagh Stewart: *Sexual and Domestic Violence. Help, Recovery and Action*. Harare 1991.
- Terr, Lenore: *Schreckliches Vergessen, heilsames Erinnern. Traumatische Erfahrungen drängen ans Licht*. München 1997. (Am. Erstausgabe: 1994).
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien. Bd.1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. München 1995. (Erstausgabe: 1977).
- Thomas, Nicholas: *Colonialism's Culture. Anthropology, Travel and Government*. Cambridge 1994.
- Thomas, Sue: "Memory Politics in the Narratives of Lindsey Collen's *The Rape of Sita*." In: Wright, Derek (Hrsg.): *Contemporary African Fiction*. Bayreuth 1997. S. 123-137.
- Thürmer-Rohr, Christina, et al. (Hrsg.): *Mittäterschaft und Entdeckungslust*. Berlin 1989.
- Thürmer-Rohr, Christina: "Mittäterschaft der Frau - Analyse zwischen Mitgefühl und Kälte." In: Dies, et al. (Hrsg.): *Mittäterschaft und Entdeckungslust*. Berlin 1989. S. 87-103.
- Tiffin, Helen: "Post-Colonialism, Post-Modernism and the Rehabilitation of Post-Colonial History." *Journal of Commonwealth Literature*. 23,1, 1988. S. 167-181.
- Vansina, Jan: *Oral Tradition as History*. London, 1985.
- Vaughan, Megan: "Madness and Colonialism, Colonialism as Madness. Re-Reading Fanon. Colonial Discourse and the Psychopathology of Colonialism." *Paideuma*. 39, 1993. S. 45-55.

- Veit-Wild, Flora: "Creating a New Society: Women's Writing in Zimbabwe." *Journal of Commonwealth Literature*. 22/1. August 1987. S. 171-178.
- : "Introduction." In: Marechera, Dambudzo: *The Black Insider*. Harare 1995. (Erstausgabe: 1990). S. 5-22.
- : *Teachers, Preachers, Non-Believers. A Social History of Zimbabwean Literature*. London 1992.
- : *Dambudzo Marechera: A Source Book on his Life and Work*. London 1992.
- : "'Dances with Bones': Hove's Romanticized Africa." *RAL*. 24, 3, 1993. S. 5-12.
- : *Borderlines of the Body in African Women's Writing*. Unveröffentlichter Vortrag an der SOAS. November 1996.
- : *Karneval und Kakerlaken. Postkolonialismus in der afrikanischen Literatur. Antrittsvorlesung 8. Februar 1995. Öffentliche Vorlesungen*. Humboldt Universität zu Berlin 1996.
- : *"Women Have No Mouth": Body, Pain and Authorship in African Women's Writing. ZiF Sonderbulletin. "Curriculum Transformation."* Humboldt-Universität. May 21-22 1996.
- : "Furchtbar statt fruchtbar. Der weibliche Körper in der afrikanischen Literatur." *iz3w*. März 1997. S. 38-41.
- : "Nachwort." In: Vera, Yvonne: *Seelen im Exil*. Göttingen 1997. S. 159-169.
- : "Vielfältiges Begehren - Homosexualität und Demokratie im neuen Südafrika." *Forum Homosexualität und Literatur*. 28, 1997. S. 59-70.
- : *"Mauvais sang": Surrealism and African poetry with some intertextual relations between Rimbaud, Césaire und Tchicaya U Tam'Si*. (Unveröffentlichtes Manuskript 1999).
- : "'Dégueuler la honte': Sprachmacht bei Sony Labu Tansi und Dambudzo Marechera." *Neue Romania. Afro-Romania*. Hg. v. Dirk Naguschewski. 23, 2000. S. 125-139.
- Veit-Wild, Flora, Anthony Chennells: "Introduction: The Man Who Betrayed Africa." In: Dies. (Hrsg.): *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton 1999. S. xi-xix.
- Vera, Yvonne: "Chamäleon - ungekocht. Von der Freiheit des Schriftstellers." *DU* 1995/6 (12/1). S. 131-196.
- Vetten, Lisa: Geography and sexual violence: mapping rape in Johannesburg. *Development Update*. 2/2, 1998. S. 11-17.
- Vignal, Daniel: "L'Homophilie dans le Roman Négro-Africain d'Expression Anglaise et Francaise." *Peuples Noires, Peuples Africains*. 33, 1983. S. 63-81.

- Villers, Trish, de, Gaby Cheminais: "Investigating the relationship between Women, Media and Violence." *Critical Arts*. 8/1-2, 1994. S. 110-124.
- Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt, a.M. 1994. (Franz. Erstausgabe: 1984).
- Vizzard, Michele: "'Of Mimicry and Women': Hysteria and Anticolonial Feminism in Tsitsi Dangarembga's Nervous Condition." *SPAN, Journal of South Pacific Association for Commonwealth Literatur*. 36, October 1993. S. 202-210.
- Wakatama-Allfrey, Ellah: "Books." *The National News*. June 1997. S. 11.
- Ward, Cynthia: "Bound to matter: the father's pen and mother tongues." In: Nnaemeka, Obioma (Hrsg.): *The Politics of (M)Othering. Womenhood, Identity, and Resistance in African Literature*. London 1997. S. 114-129.
- Watts, Charlotte, et al. (Hrsg.): *The Private is Public. A Study of violence against Women in Southern Africa*. Harare 1995.
- Waugh, Patricia: "What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful things About it?" In: Currie, Mark (Hrsg.): *Metafiction*. London 1995. S. 39-54.
- Weever, Jaqueline de: *Mythmaking and Metaphor in Black Women's Fiction*. New York 1991.
- Weibel, Peter: "Zur Perspektive als konstruktivem Prinzip." *Kunstforum International*. 105, 1990. S. 168-178.
- Weibel, Peter: "Die koloniale Kondition." In: Ders., Slavoj Zizek (Hrsg.): *Inklusion : Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration*. Wien 1997. S. 13-18.
- Werner, Gabriele: "Fremdheit und Weiblichkeit. Zum surrealistischen Exotismus." In: Friedrich, Annegret, Birgit Haehnel, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Christina Threuter (Hrsg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. Marburg 1997. S. 79-93.
- White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore 1973.
- : *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart 1991. (Am.: Erstausgabe 1978).
- : *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt, a. M. 1990. (Am. Erstausgabe: 1987).
- : "Historical Emplotment and the Problem of Truth." In: Saul Friedlander (Hrsg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*. London, 1992. S. 37-53.

- Wichterich, Christa: "Frauen des Südens - Trümmerfrauen der Entwicklung." *beiträge zur feministischen theorie und praxis*. 14/29, 1991. S. 25-30.
- Wolff, Janet: *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Cambridge 1990.
- Wolfthal, Diane: *Images of Rape. The "Heroic" Tradition and its Alternatives*. Cambridge 1999.
- Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*. London 1994. (Engl. Erstausgabe: 1929).
- Wright, Derek: "Fanon and Africa: a Retrospect." *The Journal of Modern African Studies*. 24,4, 1986. S. 679-689.
- : *New Directions in African Fiction*. New York 1997.
- Zantop, Susanne: *Colonial Fantasies. Conquest, Family and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870*. Durham 1997.
- Zhuwarara, Rino: "Men and Women in a Colonial Context: A Discourse on Gender and Liberation in Chenjerai Hove's 1989 NOMA Award-Winning Novel - *Bones*." *Zambezia*. 21/1, 1994. S. 1-21.
- : *Introduction to Zimbabwean Literature in English*. Harare 2001.
- Zimbabwe International Book Fair, Zimbabwe Women Writers (Hrsg.): *Women and Activism. ZIBF Women Writers' Conference 1999*. Harare 2000.
- Zimbabwe Women Writers (Hrsg.): *Gazing at the Environment. A Selection of writing by women on the environment, compiled for Book Fair 1992*. Harare 1992.
- (Hrsg.): *Selections. English Poetry & Short Stories*. Harare 1998.
- (Hrsg.): *Women of Resiliences. The Voices of Women Ex-Combatants*. Harare 2000.
- Zimunya, Musaemura: *Those Years of Drought and Hunger*. Gweru 1982.
- Zinanga, Evelyn: "Sexuality and the Heterosexual Form: The Case of Zimbabwe." *SAFERE*. 2/1, 1996. S. 3-6.
- Zyl, Mikki van: "Rape Mythology." *Critical Arts*. 5/2, 1990. S. 10-36.

Filmographie

- Bright, Simon: *Mbira Music - The Spirit of the People* (1990).
- Dangarembga, Tsitsi: *Everyone's Child* (1996)
- Kaplans, Jonathan: *The Accused* (1988).
- Makwenda, Joyce: *Zimbabwe Township Musik 1930 - 1960* (1992).
- Nash, Marc, Isaac Julien: *Black Skin - White Masks* (1996).
- Sinclair, Ingrid: *Film Flame* (1996).
- Wicksteed, Richard: *Musik of the Ancestors* (1990).

Eidesstattliche Versicherung

Ich, Stephanie Neumann (*03.01.1969), versichere an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, daß ich die Dissertation selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Stellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht und mich auch keiner anderen als der angegebenen Literatur bedient habe. Diese Versicherung bezieht sich auch auf die in der Arbeit gelieferten Zeichnungen, Skizzen, bildlichen Darstellungen und desgleichen.